

Il Gotico “a distanza”:
nuove prospettive per lo studio
dell’evoluzione dei generi letterari

INDICE

PREFAZIONE E CREDITS

INTRODUZIONE

Complessità, distanza, computazione
Il genere letterario
L'evoluzione delle forme
La distant reading

PARTE PRIMA
STUDI E PROSPETTIVE TEORICHE

CAPITOLO 1

Digital Humanities: storia e problematiche di una disciplina ancora in via di definizione

- 1.1 *I pionieri:
dal 1949 ai primi anni '70*
- 1.2 *Consolidamento e Mainframes:
dal 1970 alla seconda metà degli anni '80*
- 1.3 *Nuovi sviluppi e Personal Computers:
dagli anni '80 ai primi anni '90.*
- 1.4 *Culture digitali nell'era internet :
dagli anni '90 fino ad oggi*
- 1.5 *Verso una nuova "scienza" della testualità digitale*
- 1.6 *Conclusioni*

CAPITOLO 2

Il romanzo gotico inglese 1765-1835: un'introduzione storica

- 2.1 *Della molteplicità ermeneutica del genere gotico*
- 2.2 *L'Inghilterra nel secolo del romanzo: un'età di rivoluzioni*
- 2.3 *Alle origini del sistema romanzo:
attori e dinamiche di un nuovo mercato*
- 2.4 *Dal fantasma di Cock Lane all'Amleto di Garrick:
la spettacolarizzazione del soprannaturale*
- 2.5 *Banconote, case correzionali, musei:
materializzazioni e smaterializzazioni del Secolo dei Lumi*
- 2.6 *Conclusioni*

CAPITOLO 3

“A taste for ruins and picturesque”: origini e trasformazioni del genere gotico

- 3.1 *Ridefinire il gotico: storia di un'accezione instabile*
- 3.2 *Le radici continentali della letteratura del terrore*
- 3.3 *Dal pittoresco al sublime da Addison a Burke*
- 3.4 *Conclusioni*

PARTE SECONDA

ESPERIMENTI

CAPITOLO 4

Fasi preliminari : reperimento e preparazione dei dati

- 4.1 *Da oggetti reali a oggetti della conoscenza*
- 4.2 *Dentro il gotico: campionamento e costruzione del corpus digitale*
- 4.3 *Acquisizione di corpora di testi digitali attraverso fonti private o aperte*
- 4.4 *Creazione di corpora ex-nihilo*
- 4.5 *Conclusioni*

CAPITOLO 5

Analisi quantitativa del genere gotico: aspetti formali

- 5.1 *Il gotico in cifre: tendenze e trasformazioni*
 - 5.1.1 *Il gotico e il romanzo*
 - 5.1.2 *“The Gender Shift”: il gotico tra scrittura femminile e maschile*
- 5.2 *Indice di Densità lessicale*
 - 5.2.1 *Type/Token Ratio: Definizioni, Possibilità, Problematiche*
 - 5.2.2 *Esperimento: Il Type/Token Ratio nel genere gotico*
 - 5.2.3 *Risultati ed Interpretazioni*
 - 5.2.4 *Conclusioni*
- 5.3 *Most Frequent Words*
 - 5.3.1 *La cifra dello stile: il lessico d'alta frequenza*
 - 5.3.2 *Esperimento: Il lessico d'alta frequenza del romanzo gotico*
 - 5.3.3 *Grammatical Words: Risultati ed Interpretazioni*
 - 5.3.4 *Content Words: Risultati ed Interpretazioni*
 - 5.3.5 *Conclusioni*
- 5.4 *Campi Semantici: Il Soprannaturale*
 - 5.4.1 *Dai campi semantici ai giochi linguistici: teorie a confronto*

5.4.2 *Esperimento ed Interpretazioni*

CAPITOLO 6

Analisi quantitativa del genere gotico: l'intreccio

- 6.1 What's in a (Gothic) plot? : Una questione narratologica
- 6.1.2 Precedenti famosi: *Morfologia della Fiaba e Grammatica del Decamerone*
- 6.2.1 Esperimento 1: l'intreccio gotico tra divergenza e conservazione
- 6.2.2 Esperimento 2: tipologie e Funzioni degli elementi soprannaturali
- 6.3 Esperimento 3: temi e motivi, verso una mappatura di genere
 - 6.3.1 *Forme di Danneggiamento*
 - 6.3.1.2 *Forme di danneggiamento inerenti alla sfera sessuale*
 - 6.3.2 *Devianza*
 - 6.3.3 *Motilità e avventura*
 - 6.3.4 *Forme di riconoscimento*
 - 6.3.5 *Manifestazioni dell'orrore*
 - 6.3.6 *Forme dell'epilogo*
- 6.4 Risultati ed interpretazioni
- 6.5 Conclusioni

CONCLUSIONI

PARTE TERZA

APPENDICI

APPENDICE I

*Bibliografia perfezionata del genere gotico
(519 elementi)*

APPENDICE II

*Corpus Campione utilizzato per gli esperimenti su aspetti formali
(180 elementi)*

APPENDICE III

Script del prof. Matthew Jockers per la conversion di files .txt in XML

APPENDICE IV

Dati relative allo scarto differenziale delle MFW

APPENDICE V

*Corpus Campione utilizzato per esperimenti narratologici (1 e 2)
(52 elementi)*

APPENDICE VI

*Corpus Campione utilizzato per esperimento narratologico (3)
(204 elementi)*

BIBLIOGRAFIA

PREFAZIONE E CREDITS

*Se avessi una bacchetta magica che d'un colpo ti facesse scrivere
il libro della tua vita, quale libro vorresti che fosse?*

Quando nel Luglio 2009 mi sentii porgere per la prima volta questa domanda non potevo immaginare quali conseguenze questa avrebbe comportato. Il tentativo di completare il mio percorso di ricerca con una tesi degna d'essere chiamata tale, infatti, sembra essersi tradotto in una serie di ostacoli e prove più avvezzi ad un romanzo gotico, neanche a farlo a posta, che a un dottorato. Intrighi accademici, nemici vecchi e nuovi, un viaggio lungo 10 000 km verso la frontiera ovest degli Stati Uniti e 6 mesi "d'isolamento" all'interno dello Stanford Literary Lab.

È proprio in questo particolarissimo centro di sperimentazione letteraria, "una stanzetta" all'interno del dipartimento d'Inglese della Stanford University, Palo Alto, CA, che il mio accidentato e accidentale lavoro di ricerca ha avuto inizio. Una tesi che mira a tracciare l'evoluzione interna di un genere letterario, nella fattispecie del romanzo gotico inglese, con strumenti e metodologie prese in prestito da discipline scientifiche come la statistica, l'informatica o la linguistica computazionale tenendo in considerazione unità d'analisi finora solo limitatamente esplorate. Una tesi che per sua stessa natura deve essere bipolare in cui le eclettiche premesse teoriche dell'introduzione e dei primi capitoli fungono da ponte propedeutico verso la successiva, più ostica e senz'altro discutibile, sezione di esperimenti quantitativi.

In questa impresa, fondamentale l'aiuto del prof. Matthew Jockers, co-fondatore dello Literary Lab ed esperto di Digital Humanities presso il dipartimento d'inglese di Stanford, e Ryan Heuser, collega e coordinatore del suddetto centro. Ancor più preziosa però, la guida del prof. Franco Moretti,

celebre comparatista, fondatore e direttore del Lab nonché colui che nel Luglio del 2009 mi fece la domanda posta in epigrafe e al quale dedico idealmente il mio lavoro, con infinita gratitudine. A Tristan Schmidt, dedicatario non solo ideale ma effettivo della tesi, va, oltre al mio amore, la riconoscenza del fatto che molto probabilmente senza di lui tutto questo non sarebbe mai potuto accadere. Un ringraziamento particolare va poi al Prof. Giorgio Mariani, mio relatore, per la grande fiducia, professionalità e apertura mentale, e al dottor Capoferro, preziosissimo e puntuale *proof-reader*.

Dulcis in fundo, la famiglia. Grazie a mio fratello e ai miei genitori per tutto il sostegno e la grande pazienza, e grazie, naturalmente, agli amici. A quelli di sempre, sorprendentemente presenti - Giulia, Gaia, Sara, Daniele, Luca e Antonio- e alle new entries. Grazie a Magdalena Pire Schmidt, Alessandro Zambon, Massimo Riello e a tutti coloro che da ogni latitudine, più o meno coscientemente, mi hanno permesso di arrivare sana e felice alla fine di questa tesi e di questo percorso di vita.

INTRODUZIONE

Il tutto è maggiore della somma delle sue parti
Aristotele, *Metafisica*

Complessità, distanza, computazione

Il titolo di questa tesi, così come il suo contenuto, mira a collegare tre dei concetti fondamentali dei nostri ventiquattro secoli di riflessione letteraria; nella fattispecie l'istituzione del genere letterario, la teoria dell'evoluzione delle forme e il metodo della *distant reading*. In questa introduzione delinearò i tratti distintivi di ciascuno di questi concetti, dalla loro genesi fino alle trasformazioni più recenti, al fine di dimostrare quanto questi possano collocarsi all'interno di un lungo *discorso* critico che, a partire da Aristotele, mira a proporre una visione più inclusiva e totalizzante di cosa sia effettivamente la letteratura e di quali dinamiche ne regolino il funzionamento. Una visione d'insieme, di cui questa tesi tenta di dar conto sia a livello teorico che, soprattutto, pratico.

Il genere letterario

Di derivazione latina *genus generis* (in italiano "stirpe" o "nascita"), nell'accezione comune il genere rappresenta una *serie* o una categoria di oggetti aventi in comune degli elementi essenziali e, al tempo stesso, dei caratteri secondari¹ distintivi. A livello letterario, invece, volendo tracciare una sommaria panoramica storica, si può affermare che l'idea di genere fu

¹ Secondari nel senso di mobile e "intercambiabili" in rapporto ad un dato insieme paradigmatico.

introdotta, o per meglio dire abbozzata, da Platone. Nella *Repubblica* (libro terzo, vi, 392), infatti, il genere è concepito quale metodo di classificazione delle opere di finzione in base al contenuto (distinte così in serie e facete) e ai modi d'espressione (tripartite in opere mimetiche, diegetiche o miste).

Tale riflessione sui diversi modi dell'imitazione fu poi ripresa, seppur con diverse premesse teoriche, dalla *Poetica* di Aristotele. Osservatore della produzione letteraria del suo tempo, in questo testo il grande filosofo articola una categorizzazione dei diversi generi della "poetica", in greco *eidos* (forme), tenendo in considerazione i *mezzi* d'imitazione (il ritmo, la melodia, la parola), gli *oggetti* dell'imitazione (persone serie o dappoco) e i *modi*, ossia la posizione della voce narrante rispetto all'azione. Proprio in quest'ultimi, Aristotele identifica la cifra distintiva dei diversi generi operando la celebre bipartizione tra forma diegetico-narrativa e forma drammatica destinata a perdurare nel corso dei secoli.

È possibile infatti imitare gli stessi oggetti con gli stessi mezzi, ma raccontando e trasformandosi di volta in volta in qualcun altro, come fa Omero, o restando sempre uguale, oppure in modo che tutti [...] si trovino ad agire ed operare. [...] L'imitazione dunque, come ho detto all'inizio, sta in queste tre differenze, con quali mezzi, con quali oggetti e come.²

Questa bipartizione è anche una gerarchizzazione visto che il dramma, e più specificamente il teatro tragico, verrà riconosciuto dal filosofo quale forma più perfetta di poesia in quanto in grado di sublimare (letteralmente «purificare») le passioni mediante la *catarsi*.

Nel passaggio da età ellenica a età romana, poi, le idee aristoteliche di una tassonomia letteraria articolata su generi furono ulteriormente sviluppate dai grammatici alessandrini fino a giungere a completa codificazione, e cristallizzazione, nell'*Ars Poetica* di Orazio (153-294).

In epoca medioevale, però, la nascita di nuove forme finzionali non immediatamente codificabili secondo i precetti tramandati dal mondo antico, forme ibride e inedite come la *chanson de geste* o le rappresentazioni sacre dei Misteri, comportò l'abbandono di una rigida teoria dei generi a vantaggio

² Aristotele, *Poetica*, Traduzione e Introduzione di Guido Paduano, GLF Laterza, Bari, 2004.

di una più duttile categorizzazione a livello stilistico. Per la serietà dei suoi temi e il suo stile sublime, o *gravis* secondo l'accezione dell'epoca, la tragedia restava la forma più importante; la commedia, dal finale lieto e dai multipli registri linguistici, continuava a rappresentare la forma più bassa, o *humilis*, mentre l'elegia, opera d'ispirazione sentimentale composta in stile medio, guadagnava lo statuto mediano e mediocre di forma, per l'appunto, *mediocris*.

Con l'avvento dell'età moderna, la riscoperta della *Poetica* da parte del Rinascimento italiano generò un nuovo irrigidimento del concetto di genere sollevando un ampio dibattito critico-precettistico riguardo la possibilità di classificazione delle nuove forme del repertorio letterario cinque e seicentesco come dramma pastorale, poema cavalleresco o melodramma. L'eredità aristotelica di una letteratura binaria divisa tra teatro e diegesi cedeva dunque il passo ad una nuova tripartizione tra genere epico, drammatico e lirico.

Il predominio della teoria dei generi letterari continuò poi a godere di alterna fortuna tra il XVIII e XIX secolo. Mai del tutto disconosciuta dai romantici ed eguagliata a scienza dell'evoluzione di organismi viventi dal positivismo³, essa giunse al momento di estremo declino all'inizio del novecento quando l'estetica crociana, giudicando l'opera d'arte fatto individuale e irripetibile, ridusse il genere a semplice artificio di comodo; uno «pseudoconcetto» privo di qualsiasi valore storico o gnoseologico.

Sarà solo grazie ai formalisti russi, di cui tratteremo ampiamente tra poco, e agli orientamenti critici del secondo dopoguerra, in particolare la semiologia e lo strutturalismo, che l'istituzione del genere letterario riacquisterà credito e prestigio⁴. Estesa anche alle diverse tipologie di una stessa forma, come per esempio i sottogeneri del romanzo o della poesia, la nozione di genere tornerà protagonista della riflessione critica quale categoria utile per analizzare i legami tra i singoli testi e la tradizione letteraria pre-esistente così come per comprendere gli aspetti di novità che

³ Testo che più di ogni altro sancisce questa nuova vision della letteratura é senz'altro Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890)

⁴ Da non dimenticare poi, in anni più recenti, il contributo della critica marxista di Frederick Jameson (*The Political Unconscious*) responsabile di aver riportato in auge il problema della relazione tra genere letterario e ideologia - da tempo ignorato nel mondo dell'accademia Americana dominata dal New Historicism.

ogni opera originale apporta nei confronti del passato e delle norme consolidate.

Volendo dunque proporre una definizione quanto più esaustiva e complessiva di cosa effettivamente siano i generi letterari, si potrebbe concludere che essi costituiscano delle serie retoriche attraverso le quali classificare e contestualizzare le opere di finzione; strutture temporanee e convenzionali che nascono e si codificano in base alla correlazione reiterata, e infine istituzionalizzata, fra un determinato repertorio tematico e specifiche scelte formali.

Ora, nell'ottica del presente studio dedicato esclusivamente a un genere, il romanzo, e specificamente ad una sua circoscritta stagione, il romanzo gotico, è necessaria una precisazione terminologica. Infatti, nonostante i grandi teorici della prosa tendano a rappresentare il romanzo come un genere unico, una forma monolitica ora sotto l'aggettivazione di realismo (Auerbach), *romance* (Frye), dialogismo (Bachtin) etc., questo non sembra rendere conto dell'enorme varietà morfologica che in realtà lo caratterizza. Cos'è, infatti, il genere romanzesco se non una grande forma contenitrice di altre forme? Cos'è il romanzo se non l'insieme dinamico e mutevole dei suoi *subgenres*? *Subgenres*; sottogeneri romanzeschi. Sottogeneri come il romanzo gotico, il romanzo epistolare, il romanzo storico e tutte le altre possibili filiazioni sviluppatasi attorno alla correlazione diretta e convenzionale tra specifiche tematiche ed elementi formali. In virtù di quanto espresso finora riguardo le definizioni di genere e sottogenere, è dunque importante precisare che in questa tesi tali termini verranno considerati ed utilizzati in maniera del tutto equivalente ed intercambiabile.

L'Evoluzione delle Forme

Il secondo nodo teorico alla base del nostro titolo è l'evoluzione delle forme letterarie; concetto qui inteso secondo la visione formalista di processo di

«*auto-generazione dialettica di nuove forme*»⁵ all'interno del sistema letterario.

Il formalismo⁶, avanguardia artistico-culturale che agì in Russia tra il 1915 e il 1930, è un movimento che si poneva come obiettivo quello di portare lo studio della letteratura ad un livello autonomo, riconoscendo alla critica letteraria lo statuto di disciplina specifica e proponendo un metodo d'interpretazione del fatto artistico che fosse il più possibile scientifico. Questo bisogno di autonomia e di empiricità metodologica nasceva dalla volontà da parte dei formalisti di contrapporsi alle due tendenze critiche dominanti dell'Ottocento, quella romantica e quella positivista, che in un modo o nell'altro avevano ridotto lo studio della letteratura ad un supplemento della psicologia o della storia. Nel caso della critica di matrice romantica, infatti, l'opera d'arte era considerata come il frutto dell'espressione della personalità dell'artista e le analisi erano più o meno esclusivamente concentrate sulla psicologia dell'autore se non addirittura sulla sua biografia. Nel caso della critica positivista, invece, l'opera d'arte veniva ricondotta ad una rappresentazione realista dell'epoca storica e del *milieu* sociale in cui si trovava ad essere scritta e per questo le analisi tendevano sempre ad avere un carattere strettamente socio-politico.

Dunque per poter escludere dalle loro analisi qualsiasi esperienza umana – personale o sociale che fosse – la prima domanda che i formalisti dovettero porsi non fu “come” studiare la letteratura ma, piuttosto, che “cos'è” che costituisse esattamente la letteratura. Questo sostanziale cambiamento degli obiettivi e dell'oggetto di studio della critica letteraria comportava l'abbandono di qualsiasi possibilità d'interpretazione contenutistica delle opere letterarie e favore della costruzione di una visione più complessa e oggettiva dei fatti artistici. In questa nuova prospettiva razionalizzante, ogni testo, ogni genere e per estensione la letteratura stessa erano concepiti come sistema: entità connesse tra di loro tramite reciproche relazioni definite da Tynjanov col nome di *funzioni*. Egli dichiara infatti che

⁵ B. Eichenbaum, *Teoria del metodo Formale*, in Todorov Tz, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003 p. 47

⁶ Come in realtà è noto il termine “Formalismo” fu coniato dagli avversari dei formalisti: la loro denominazione era “Circolo linguistico di Mosca” e poi “Società per lo studio del linguaggio poetico”.

«lo studio dei generi isolati fuori dal sistema con il quale sono in correlazione è impossibile»⁷ proprio a sottolineare quanto il sistema letterario non possa essere compreso quale entità a sé stante ma solo in qualità d'insieme di relazioni tra le sue parti. Dinamiche ed in continua ridefinizione, secondo il critico russo le funzioni sarebbero le principali responsabili del processo di modificazione, deformazione e, all'occorrenza, abbandono di forme letterarie che i formalisti definiscono, in termini darwinistici, *evoluzione*. Un primo, esplicito manifesto del nuovo approccio biologico/sistemico della scuola formalista è già visibile dalle primissime pagine de *La Morfologia della Fiaba* (1928) di Vladimir Propp.

La parola «morfologia» significa scienza delle forme. In botanica, per morfologia si intende lo studio delle componenti delle piante, del loro rapporto reciproco e nei confronti del tutto o, in altre parole, lo studio della struttura dei vegetali. Ma è poco probabile che qualcuno abbia mai pensato alla «morfologia della fiaba», alla possibilità di un tale concetto. E tuttavia l'analisi delle forme della fiaba è possibile e con la medesima precisione con la quale viene elaborata la morfologia delle formazioni organiche. E se questa affermazione non può riferirsi alla fiaba nel suo insieme, in tutto il suo insieme, è possibile tuttavia accettarla per i racconti «di magia», e cioè per le fiabe «nel senso proprio della parola». E proprio a quelli è dedicato questo nostro lavoro.⁸

Con questa introduzione, Propp getta le basi di ciò che anni dopo, nel suo studio monografico *On Russian Formalism*, Peter Steiner indicò come “organic formalism”. Seconda delle tre fasi che secondo Steiner scandiscono la storia del movimento – preceduta dal formalismo meccanico e seguita, come tra poco vedremo, dal formalismo sistemico – il formalismo organico intende e studia gli artefatti come fossero organismi viventi inaugurando un importante parallelo tra scienze umane e scienze naturali che, di lì a poco, sarebbe servito quale cornice di riferimento per lo studio dei generi letterari e della loro evoluzione:

Just as each individual organism shares certain features with other organisms of its type, and species that resemble each

⁷ J. Tynjanov, *Formalismo e storia letteraria*, Einaudi, Torino, 1973, p. 51

⁸ V. Propp, *Morfologia della Fiaba*, Einaudi, Torino, 1966, p.3

other belong to the same genus, the individual work is similar to other works of its form and homologous literary forms belong to the same genre.⁹

Furono però la *Teoria della prosa* (1925) di Shklovskij e, ancor più specificamente, il saggio sull'*Evoluzione letteraria* (1929) di Tynjanov a portare al massimo le conseguenze di tale visione organicista della letteratura. Iniziatori del formalismo sistemico, questi testi tentano di superare i limiti di una teoria letteraria ancora priva di una dimensione storica provando ad integrare il piano sincronico con quello diacronico. In particolare, nei testi di Shklovskij e Tynjanov emerge l'idea di una certa progressione del sistema letterario in virtù delle sue dinamiche d'evoluzione interne: «ogni sistema è dato necessariamente come un'evoluzione e, dall'altro lato, ogni evoluzione ha inevitabilmente un carattere sistematico» (Tynjanov). Ma come avverrebbe, in concreto questa evoluzione? Shklovskij ne fornisce una dettagliata panoramica in due occasioni:

Ogni forma artistica percorre il cammino dalla nascita alla morte, dalla visione alla percezione sensoriale, quando le cose vengono amorevolmente, attentissimamente, guardate in ogni loro piega, fino al momento dell'agnizione, quando l'oggetto, la forma, diventa un ottuso cottimista, un epigono [...] e cessa di essere visto dallo stesso compratore.¹⁰

E poi, ancora, nella più celebre e già citata *Teoria della Prosa*:

La forma di un'opera d'arte viene percepita sullo sfondo di altre opere esistenti prima di essa. Non solo la parodia, ma ogni opera d'arte sorge come parallelo o antitesi di qualche modello. Una nuova forma non viene creata per esprimere un nuovo contenuto, ma per sostituire una forma vecchia che abbia perduto il suo valore artistico.¹¹

Questa teoria implica che la letteratura non cambi o, per meglio dire, evolva per l'influenza di circostanze esterne ad essa ma, al contrario, per la necessità

⁹ P. Steiner, *On Russian Formalism* in *From Formalism to Poststructuralism*. Ed. Raman Selden. Cambridge University Press, 1995, p. 19

¹⁰ Schklovskij, *Il Grande Metallurgo* in *La Mossa del Cavallo*, (tr. Maria Olsoufieva), De Donato, Bari, 1967, p. 82

¹¹ Schklovskij, *Teoria della Prosa*, (tr. Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva), Einaudi, Torino, 1976, p. 35

interna di liberarsi di quelle forme ormai automatizzate cosicché la letteratura possa di nuovo essere riconoscibile in quanto tale. Ecco perché si tratta di una «*auto-generazione dialettica di nuove forme*»; per Schlovskij l'evoluzione è una continua oscillazione interna al sistema letterario tra generi logori, ormai cristallizzati in stereotipi stilistici e tematici, e forme concorrenti portatrici di un nuovo valore artistico.

La questione del valore artistico diventa quindi un nodo cruciale ai fini della comprensione delle dinamiche d'evoluzione dei generi letterari. Cosa fa sì, infatti, che una forma perda il suo "valore artistico" e, ancor più a monte, cosa intende Sklovskij per "valore artistico"? Per rispondere a tali quesiti, bisogna fare un passo indietro e tornare ai due principi fondanti della teoria del metodo formale: la letterarietà e lo straniamento. Per i formalisti, infatti, la *letterarietà* è ciò che distingue tra linguaggio comune e linguaggio poetico, ciò che rende un qualsiasi messaggio, orale o scritto, un'opera letteraria. Generalmente chiaro e dai fini pratici, il linguaggio comune si differenzia da quello poetico, ambiguo o intenzionalmente difficile, proprio perché quest'ultimo mira a dirigere il lettore verso le parole in sé costringendolo a rivedere le cose della vita come se fosse la prima volta. Secondo l'argomentazione di Sklovskij, infatti, il mondo viene percepito dai più in maniera abitudinaria, quasi meccanica, al punto che la maggior parte dei suoi elementi o eventi ci appare come normale e ovvia. La realtà ricreata nell'opera d'arte, invece, procurerebbe una sorta di effetto spaesante negli occhi del suo interprete, uno straniamento che rende "strano" ciò che è familiare, in grado di rompere il suo automatismo percettivo e di costringerlo a soffermarsi maggiormente sulla «materialità concreta dell'espressione», ossia sulla sua forma. Ecco dunque il filo che per i formalisti collega la letterarietà, condizione di possibilità dell'arte stessa, allo straniamento: quando la forza del tempo e i mutamenti del sistema trasformano lo straniamento iniziale in nuovo automatismo, l'opera d'arte, sia essa un unico testo o un intero genere, perde inesorabilmente il suo valore artistico,

cedendo così il passo a quella forma che sarà in grado di proporre nuovamente le condizioni di straniamento¹² e ricominciare il ciclo.

Purtroppo questo tipo di visione progressiva del sistema letterario non può ancora costituire quella riconciliazione tra piano sincronico e diacronico che il formalismo sistemico si proponeva di portare a termine. Come, infatti, commenta Hans Robert Jauss, storico della letteratura tedesca e teorico della ricezione, collocare l'opera d'arte all'interno di una storia letteraria concepita come un susseguirsi di sistemi non significa, ancora, riuscire a vedere tale opera «nella storia, nell'orizzonte storico del suo sviluppo, nella sua funzione sociale, né nella sua efficacia storica».¹³

In via di conclusioni, credo sia comunque importante sottolineare quanto, nonostante i limiti e le discutibili generalizzazioni contenute negli scritti formalisti, due grandi meriti rimangono alla base dell'esperienza formalista. Il primo, riguarda l'aver percepito l'importanza di mettere ordine all'eterogeneo orizzonte della critica letteraria del tempo riconducendola ad una dimensione, seppur non completamente scientifica, sicuramente più oggettiva e comunque meno esposta all'arbitrarietà delle speculazioni interpretative dei singoli. Il secondo, invece, riguarda l'aver fatto emergere la necessità di ridefinire, ma soprattutto di ampliare, l'idea stessa di storia letteraria. Nella visione sistemica della letteratura così come proposta dai formalisti, infatti, la storia letteraria non può essere intesa come una mera successione di capolavori e anche i testi di bassa qualità e i fallimenti editoriali devono considerarsi quali elementi essenziali del sistema, corresponsabili delle trasformazioni che avvengono al suo interno. Come infatti afferma Viktor Erlich:

¹² In un'interessante nota a piè di pagina in *La letteratura vista da lontano* Moretti commenta il passo Sklovskiano sulla perdita del valore artistico domandandosi se questo non sia piuttosto dovuto all'incapacità dell'opera o del genere di farsi interprete dello *Zeitgeist* del momento: «Un genere letterario perde il suo valore artistico, e scocca dunque l'ora del genere rivale, quando la forma interna non è più in grado di rappresentare gli aspetti più significativi della realtà contemporanea» p. 2. Il passaggio che in queste poche righe Moretti opera è quello da una teoria del *sistema* letterario limitatamente formalista ad una del *campo* letterario. La nozione di campo così come teorizzata da Bourdieu è quella di uno spazio sociale autonomo formato dal gruppo di attori, opere e fenomeni che operano la prassi letteraria. Uno spazio le cui strutture vengono definite dal sistema delle forze attive al suo interno ma soprattutto dai conflitti tra di esse.

¹³ H. R. Jauss, *Perché la Storia della Letteratura*, (trad. Alberto Varvaro), Guida Editore, Napoli, 1977, p. 38

[...] failure can sometimes be as important a factor in literary dynamics as success. Abortive or premature thrusts in the 'right' direction, while inimpressive in themselves may foreshadow or pave the way for resounding triumphs and thus are of crucial importance to the literary historian.¹⁴

Fallimenti e spinte premature. Quella che ereditiamo da Sklovskij, Tynjanov e Ejchenbaum è dunque una storia letteraria che rinuncia alla tentazione d'investigare esclusivamente l'eccezione, la rapsodica comparsa di capolavori, per concentrarsi sulla maggioranza quasi indistinta di dati e lavori che invece costituiscono la norma. Una storia letteraria più razionale e fuori dal canone la cui estensione, lentezza, e, per certi versi, banalità richiede un approccio che integri il piano qualitativo con quello quantitativo. Proprio tale necessità di apertura della critica letteraria verso un orizzonte macro-analitico ci porta finalmente ad affrontare il terzo ed ultimo concetto del titolo: la *distant reading* di Franco Moretti.

La distant reading

Nell'articolo *Conjectures on World Literature* pubblicato dalla New Left Review nel Gennaio 2000, Franco Moretti riflette sulla necessità di aprire il campo degli studi letterari a quella che Goethe e Marx, nel diciannovesimo secolo, avevano definito la *Weltliteratur*¹⁵ (letteratura mondiale). Un'idea che tenta di superare i limiti degli studi comparatistici tradizionali, eurocentrici o comunque strettamente focalizzati sul canone occidentale, al fine di raggiungere una visione più totalizzante della letteratura quale macro-sistema di elementi e subsistemi interconnessi tra loro. Una volta spiegate le ragioni e le conseguenze di una tale virata epistemologica, la domanda che Moretti si pone non è tanto *cosa* dover studiare ma *come* poter studiare una

¹⁴ V. Erlich, "Russian Formalism", *Journal of History of the Ideas*, vol. 34 n° 4, (Oct - Dec), 1973, 627-638.

¹⁵ "National one-sidedness and narrow mindedness become more and more impossible, and from the many national and local literatures, a world literature arises." K. Marx F. Engels, *The Communist Manifesto*, 1848.

tale mole di testi; soprattutto in virtù dello scoraggiante numero di opere che, seppur non incluse nella porzione di canone che oggi si tende a considerare, sono comunque parte integrante del sistema letterario. Margareth Cohen ha denominato questa frazione rinnegata di patrimonio letterario “the great unread”; una realtà che, in termini numerici, rappresenta sorprendentemente circa il 99% del totale delle opere pubblicate.

Di fronte a questo tipo di problematiche, per Moretti “reading ‘more’ seems hardly to be the solution” così come imperversare in uno studio improntato sulla *close-reading* non si rivelerebbe d’aiuto. A sostegno di questa ipotesi, egli presenta alcune stime bibliografiche riguardanti il romanzo inglese del diciannovesimo secolo secondo cui dei circa 30.000 romanzi in lingua inglese pubblicati in Gran Bretagna durante questo secolo solo 6000, approssimativamente, sono ancora oggi esistenti. Ammettendo che uno studioso riuscisse a trovarli tutti e leggerli al ritmo di uno al giorno, questo si tradurrebbe in ben sedici anni e mezzo di devota ed incessante *close-reading*; una cosa del tutto impraticabile.

Nell’intento dunque di sviluppare una metodologia che riesca davvero a rendere le dinamiche e le tendenze di fenomeni letterari su ampia scala è necessario effettuare un “salto” di piano e spostarsi dall’orizzonte analitico-qualitativo della *close-reading*, in cui appunto ci si concentra nel dettaglio di pochi classici, a quello sintetico-quantitativo dalla *distant reading*, in cui i capolavori si ricongiungono in un tutt’uno indistinto col “great unread”. Sempre nelle *Conjectures*, Moretti illustra l’importanza della distanza quale condizione primaria per una nuova conoscenza:

[...] it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems. And if, between the very small or the very large, the text itself disappears, well it is one of those cases when one can justifiably say, less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something.¹⁶

Accettare di perdere qualcosa è dunque il prezzo della nuova conoscenza apportata dalla *distant reading* e ciò che perdiamo, in questo caso, sono i

¹⁶ F. Moretti, “Conjectures on World Literature”, in *New Left Review*, 1 Jan, 2000, p. 57

dettagli: la polisemia, l'ironia, l'emozione e tutte le magiche sfumature nascoste in ogni parola di una grande opera. Ciò che guadagniamo, però, è la possibilità, del tutto inedita, di dare conto delle dinamiche e delle trasformazioni del sistema letterario a livello totalmente empirico come mai prima d'ora. Unità d'analisi diverse per una ricerca diversa di cui Moretti dimostra finalmente il potenziale negli esperimenti de *La letteratura vista da lontano*.

In questo studio del 2005 Moretti raccoglie il filo delle sue precedenti considerazioni¹⁷sull'opportunità di introdurre modelli astratti nello studio della storia letteraria producendo inedite analisi attraverso l'uso di tre diversi oggetti: grafici statistici, carte geografiche e alberi genetici. Risultato di un deliberato processo di riduzione e astrazione, ciascuno di questi modelli dà il nome ad un capitolo in cui dati quantitativi e interpretazione qualitativa si fondono creando un approccio critico del tutto inedito nel campo degli studi letterari.

Nel capitolo *Grafici*, ad esempio, Moretti esamina gli indici di pubblicazione di nuovi romanzi in diversi paesi (Inghilterra, Francia, Italia, Giappone, ecc.) durante un lungo un intervallo temporale tra il 1760 e il 1900. Nel tentativo di dare un senso ai dati riguardanti i picchi e i crolli che si registrano nella produzione romanzesca, Moretti osserva che le dinamiche di ascesa e declino dei diversi generi letterari del romanzo inglese si articolano su cicli di 25-30 anni; un'oscillazione periodica in cui i gusti e le preferenze di una generazione per determinati temi e procedimenti si traducono in una specifica offerta del mercato letterario a livello di generi. Generi che però saranno rimpiazzati nel momento in cui la generazione successiva si affaccerà sul mercato imponendo le proprie esigenze narrative e conseguentemente una nuova domanda.

Sempre nello stesso capitolo, ma in un secondo esperimento, Moretti cerca poi di approfondire il rapporto tra cicli letterari ed eventi politici. Infatti, nell'analizzare la produzione romanzesca del diciannovesimo secolo, egli rintraccia tre momenti di profonda crisi della scrittura letteraria: il primo nel decennio tra il 1780 e il 1790, il secondo verso l'inizio dell'Ottocento e

l'ultimo attorno al 1830. Come i dati stessi sembrano suggerire, Moretti mette in relazione le diverse crisi del romanzo con i tumulti politici e le guerre internazionali che ebbero luogo in quegli anni illustrando come in Francia e Danimarca la pubblicazione di nuovi romanzi subisca un crollo di circa 80 punti percentuali durante le guerre napoleoniche mentre a Milano, dopo la prima guerra di indipendenza, si arrivi ad un picco negativo di circa il 90% con soltanto 3 nuovi romanzi pubblicati.

Ma la più grande dimostrazione pratica dell'efficacia del dialogo tra modelli scientifici e speculazione critica avviene forse nel terzo e ultimo capitolo dello studio morettiano: *Alberi*. Con una brillante quanto audace intuizione, egli utilizza diagrammi morfologici, gli *alberi* evolucionistici utilizzati nelle scienze naturali per dare conto della correlazione tra forma e storia nel processo di selezione delle specie, per visualizzare graficamente i meccanismi di trasformazione e sopravvivenza delle forme letterarie. "Alberi, ovvero, della divergenza in letteratura" commenta infatti il critico evidenziando come in un ipotetico albero della letteratura ogni ramo potrebbe essere visto come un genere (nella fattispecie del primo esperimento quello della detective story) o un particolare espediente narrativo (l'indiretto libero nel secondo esperimento) mentre le biforcazioni, divergenze e divaricazioni che si articolano nel suddetto ramo possano rappresentare le derive e le trasformazioni che, nel corso degli anni, conducono tali forme e procedimenti verso il disuso e l'abbandono. Nell'opinione di Moretti, quindi, la divergenza diventa, come in Darwin, inseparabile dall'estinzione:

È la legge del mercato letterario: una competizione senza quartiere – ma una competizione decisa dalla forma. Il pubblico scopre che gli piace un certo procedimento, come qui gli indizi, e se una storia non lo possiede non viene letta (e dunque si "estingue").¹⁸

In conclusione, nonostante la portata davvero rivoluzionaria degli esperimenti morettiani, sia a livello teorico che pratico, rimane comunque da

¹⁸ F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Introd. Alberto Piazza, Einaudi, Torino, 2005, p.90

constatare il fatto che essi sono il risultato di un'investigazione ancora di tipo tradizionale basata sulla lettura e l'analisi dei singoli testi. Non a caso, infatti, i corpora utilizzati per l'esperimento sulla "genetica" della detective story o per lo studio dell'evoluzione dell'indiretto libero erano composti solo da poche decine di romanzi e short stories; cifre che non aiutano né a raggiungere l'effettiva visione d'insieme che Moretti mira a proporre né a sondare l'abisso del *great unread* di cui la *Weltliterature* avrebbe bisogno. Per questo tipo di obiettivi, infatti, il critico necessita di corpora campione ben più vasti e di una metodologia in grado di dare conto di tali volumi di informazione. Ma com'è possibile, in termini del tutto pratici, procedere all'analisi di migliaia se non centinaia di migliaia di libri allo stesso tempo? Ebbene, dopo un lungo periodo probatorio, la ricerca umanistica è oggi in grado di rispondere a questa domanda grazie alle tecnologie e agli strumenti computazionali delle *Digital Humanities*, la disciplina che mi appassiona e che studio da circa due anni alla cui spiegazione dedico il primo capitolo.

Nel secondo capitolo, invece, analizzerò nello specifico il genere oggetto di questa tesi, il gotico, procedendo prima con un'introduzione storico-sociale dell'Inghilterra negli anni del *Rise of the Novel* e successivamente, nel capitolo terzo, ad una descrizione della temperie estetico-letteraria entro cui il romanzo gotico si trovò a svilupparsi. Spartiacque tra la prima parte, teorica e propedeutica, e l'esperimento computazionale vero e proprio, il capitolo quarto presenta le fasi preliminari di acquisizione del corpus oggetto degli esperimenti, dal reperimento bibliografico alla creazione di database di testi elettronici, evidenziando i problemi e le implicazioni ermeneutiche connesse alle operazioni di digitalizzazione e codifica dei testi. I capitoli quinto e sesto, poi, saranno dedicati all'esposizione degli aspetti tecnici e dei risultati dei diversi esperimenti computazionali in guisa di uno studio, del tutto empirico, delle costanti e delle varianti del genere gotico in termini di elementi formali, tematici e di articolazione della trama. Infine, nelle conclusioni, si riassumeranno e commenteranno i dati ottenuti sviluppando una serie di riflessioni circa l'effettiva possibilità da parte di questa metodologia di apportare nuova conoscenza nel campo degli studi critico-letterari

suggerendo possibili terreni di sfida per il futuro su cui testare e migliorare la sinergia tra tecnologia informatica e studi umanistici.

PARTE PRIMA
STUDI E PROSPETTIVE TEORICHE

CAPITOLO 1

Digital Humanities:

storia e problematiche di una disciplina ancora in via di definizione

A new science emerges where a
new problem is pursued by a
new method.

Max Weber, *The Methodology of the Social Sciences*

Nel tentativo di definire in modo preciso ed esaustivo la disciplina oggetto di questo capitolo nonché, almeno in parte, di questa tesi credo che nulla si rivelerà più efficace e paradossalmente calzante dell'aforisma coniato dal prof. Simon Mahony, co-direttore del Centre for Digital Humanities presso University College London: "DH is that thing that we, DH people, do". Al di là dell'evidente intento umoristico insito nelle parole del prof. Mahony, ciò che sembra emergere da questa ironica tautologia è, in realtà, un genuino disagio, se non direttamente l'impossibilità, di descrivere in modo netto e pragmatico cosa effettivamente si nasconda dietro l'ammaliante ma dispersiva denominazione "Digital Humanities".

Nell'opinione di Susan Hockey, prima ancora che una disciplina in senso stretto, una metodologia o un modo di pensare e rappresentare la conoscenza, le Digital Humanities sono innanzitutto un'intersezione; un ibrido interdisciplinare in cui "the rigor and systematic unambiguous procedural methodologies characteristic of the sciences address problems within the humanities that had hitherto been most often treated in a serendipitous fashion".¹⁹ Sebbene discutibile e insoddisfacente nella

¹⁹ *A Companion to Digital Humanities*, Ed. Schreibman S., Siemens R., Unsworth J., Blackwell Publishing, Oxford, 2004, p. 3

formulazione, questa descrizione sembra comunque portare alla luce una grande verità e cioè il fatto che le Digital Humanities si configurino *in primis* come uno spazio di comunicazione tra due mondi finora isolati: quello della rigida sintassi informatica e quello della sfuggente molteplicità semantica degli oggetti culturali. Come queste due culture possano convivere in uno stesso ambito disciplinare e, allo stesso tempo, essere utili l'un l'altra al fine di un reciproco progresso è dunque l'oggetto di studio e lo scopo delle Digital Humanities; uno scopo già e sempre difficile da attuare nella pratica dei fatti.

È indubbio, infatti, che fin dal loro esordio nel mondo accademico e della ricerca le Digital Humanities sono sempre state considerate all'interno di una ferrea logica gerarchico-strumentale in cui il mezzo tecnico, i computers e le loro magie computazionali, si trovava prestatato e subordinato alla ricerca tradizionale; come una sorta di poderoso paio di occhiali a raggi x in grado di potenziare la capacità di lettura, e quindi d'investigazione, del critico a livelli mai visti prima²⁰. Ma sono davvero solo questo, le Digital Humanities - macchine calcolatrici in mano a letterati avanguardisti - o c'è spazio per una più consona ridefinizione?

Per rispondere a tale quesito, in quanto segue tratterò una breve panoramica storica delle Digital Humanities evidenziando di volta in volta le fasi e le evoluzioni che, dalle origini fino ai giorni nostri, hanno trasformato questo campo di studi da metodologia ancella della ricerca umanistica tradizionale a vera e propria disciplina autonoma di questa nostra era di testualità digitale.

1.1 I pionieri: dal 1949 ai primi anni '70

Come condiviso dalla maggior parte degli studi in materia, uno dei primissimi esperimenti in cui applicativi computazionali vennero utilizzati per fini umanistici può essere fatto risalire al 1949, anno in cui il progetto *Index*

²⁰ Un'idea i cui limitanti effetti sembrano tuttora pervadere la letteratura critica di riferimento. Ancora nel 2001, ad esempio, l'*Oxford University Computing Services Guide to Digital Resources for the Humanities* definisce le Digital Humanities quale "digital technology in studying traditional humanities objects".

Thomisticus di Padre Busa vede la luce. L'idea era quella di produrre un indice di concordanze lemmatizzate di tutte le parole presenti nel corpus di Tommaso d'Aquino e in altri testi correlati.²¹ In un'epoca in cui i calcolatori erano ancora una serie di schede forate in un cassetto, il gesuita di Gallarate riuscì a convincere il fondatore dell'IBM, Thomas J. Watson, a finanziare il suo progetto, pubblicato poi in forma cartacea nel 1974, dimostrando al mondo quanto un dialogo tra ambiti disciplinari apparentemente inconciliabili fosse non solo fattibile ma, soprattutto, utile.

Bisognerà poi attendere gli anni sessanta affinché altri seguano l'esempio dell'*Index* di Busa e inizino a realizzare esperimenti di primordiale linguistica computazionale basati sullo studio delle concordanze o del lessico d'alta frequenza. In particolare, risalgono a questo periodo gli indici di concordanze di Roy Wisbey per testi medio alto germanici (1963) o le ricerche di Stephen Parrish in USA sul lessico della poesia di W. B. Yeats e Matthew Arnold (1962). In Francia, poi, si comincia a lavorare al *Trésor de la langue Francaise*, un grande archivio elettronico destinato a contenere tutto il materiale letterario esistente in lingua francese, mentre in Scozia il reverendo Morton pubblica uno studio sull'*authorship* delle lettere di San Paolo basato sull'analisi multivariata del linguaggio e della frequenza lessicale²².

Anno decisivo nella storia delle Digital Humanities è però il 1964, anno in cui l'IBM organizza la prima conferenza internazionale per *Literary Data Processing* in cui tutte le diverse personalità avvicinate a questo tipo di studi ebbero modo di incontrarsi e confrontarsi dando così vita a quella che poi sarebbe diventata la comunità scientifica delle *Humanities Computing*.²³

1.2. Consolidamento e Mainframes: dal 1970 alla seconda metà degli anni '80

²¹ Non si trattava infatti di semplici concordanze basate sulle occorrenze. Al contrario, padre Busa voleva che tutte le parole del corpus di riferimento fossero registrate e ordinate in base alla propria classe lemmatica, ossia alla forma base con cui appaiono nel dizionario. In quella che sarà la linguistica computazionale tali unità verranno definiti *Types*.

²² A. Q. Morton and J. McLeman, "Paul, the Man and the Myth, A Study in the Authorship of Greek Prose" in *Scottish Journal of Theology*, London, 1966, p.218-35s.

²³ Interessante il passaggio da *Humanities Computing* (denominazione in voga dalle fine degli anni '90 fino ai primi anni del 2000) in cui l'attenzione è principalmente rivolta all'aspetto procedurale algoritmico evocato dal termine *computing*, al più suggestivo ma vago orizzonte delle *Digital Humanities* in cui l'aggettivo "*digital*" richiama ad una più generale pervasività di nuove tecnologie digitali non meglio identificate.

Ancora fortemente vincolata all'uso di mainframe accademici ed altre piattaforme istituzionali, la ricerca prodotta in questo secondo intervallo temporale si configura piuttosto come un consolidamento delle metodologie che avevano caratterizzato il decennio precedente soprattutto nell'ambito dell'archiviazione e della conservazione. Tra le varie iniziative, d'incredibile impatto fu senz'altro la creazione dell' *Oxford Text Archive* (OTA) nel 1976, raccolta di testi e articoli della più svariata natura al servizio dell'accademia e della ricerca e, sempre nello stesso periodo e sempre ad Oxford, dell'*Oxford Concordance Program*, un software distribuito solo a partire dal 1982 che permetteva di generare liste, concordanze, co-occorrenze e indici da testi e corpora di qualsiasi lingua ed alfabeto.

Inoltre, sull'onda del grande fermento ideologico e culturale che aveva investito il mondo universitario ed intellettuale già della fine degli anni sessanta, l'esigenza di rafforzare i legami all'interno della nascente comunità scientifica delle *Humanities Computing* divenne sempre più pressante dando così vita alla consuetudine di un programma biennale d'incontri e conferenze come quelle di Edimburgo (1972), Cardiff (1974), Oxford (1976), Birmingham (1978) e Cambridge (1980), o come la serie nordamericana dell'*International Conference of Computing in the Humanities*. Allo stesso spirito corporativo e al bisogno di un canale preferenziale di comunicazione tra le diverse individualità coinvolte in questo tipo di ricerca, si può inoltre ascrivere la nascita di un numero sempre crescente di *societies, alliances, e associations* tra cui è importante ricordare l'*Association for Literary and Linguistic Computing*, fondata dopo uno dei primi meeting sullo stato dell'arte della disciplina al King's College di Londra nel 1973, e l'*Association for Computers and Humanities* del 1978.

1.3. Nuovi sviluppi e Personal Computers: dagli anni '80 ai primi anni '90

Se c'è un'innovazione che più ha contribuito al progresso delle *Humanities Computing* in questo specifico periodo storico, questa è sicuramente il personal computer.

Già dalla seconda metà degli anni '70, infatti, aziende come HP, Apple e IBM avevano iniziato ad introdurre nel mercato macchine calcolatrici di ridotte dimensioni che avrebbero liberato il ricercatore, o comunque l'utente finale, dalla dipendenza del mainframe. Tali prototipi, però, ancora stentavano ad avere un successo e una diffusione di massa sia per il loro costo troppo elevato sia per l'uso di sistemi operativi e interfacce particolarmente difficili da comprendere da utenti privi di preparazione in materia informatica o privi dell'aiuto di personale tecnico specializzato. La grande svolta si ebbe dunque a partire dal 1984 quando la *Apple Computer* presentò al mondo un'innovazione destinata a segnare il futuro delle *Humanities Computing* e del genere umano: il Macintosh, uno dei primissimi personal computer dotato di interfaccia grafica e di mouse. Nonostante il prezzo ancora elevatissimo per l'epoca, il Macintosh ottenne un buon successo di mercato grazie al suo approccio *user-friendly* e alla facilità d'uso del suo sistema operativo, il Mac OS. Il vero valore aggiunto del Macintosh, ciò che gli permette di rivendicare un ruolo rivoluzionario all'interno della storia dei mezzi di comunicazione, era però l'interfaccia grafica GUI. Per la prima volta, infatti, l'utente non doveva più districarsi tra sigle e misteriosi segni d'interpunzione su sfondi neri e muti ma trovava di fronte a sé metafore d'immediata comprensione e accessibilità quali il *cestino*, la *scrivania* (desktop), le *finestre* (windows), gli *appunti* (notepad) ecc.

Nell'ambito specifico delle *Humanities Computing*, fino alla seconda metà degli anni '80, tutti i softwares per l'analisi testuale e linguistica, Word-Cruncher, TACT o Micro OCP, erano concepiti per ambiente DOS e per questo continuavano ad essere visti come strumenti irrimediabilmente complessi ed elitari. Con l'avvento del personal computer, invece, si assistette ad un progressivo aggiustamento di questi programmi verso interfacce e procedure

più *user-friendly* che aprirono finalmente il mondo delle *Humanities Computing* anche agli interessati con limitate conoscenze informatiche contribuendo così ad un enorme ampliamento della comunità scientifica.

In termini di conquiste intellettuali poi, molta della ricerca svolta in questo terzo periodo lavora al raggiungimento di un certo standard per la codifica dei documenti elettronici e alla creazione di un linguaggio di *Markup* condiviso. Come avrò modo di spiegare più avanti nel capitolo 3, il *Markup* (in italiano “marcatura”) è l’insieme di regole che descrivono i meccanismi di rappresentazione strutturale, semantica o di presentazione di un testo. Esistono due tipi di linguaggi di marcatura e nella fattispecie il *Markup* procedurale, che indica le procedure di trattamento del testo aggiungendo le istruzioni che devono essere eseguite per visualizzare la porzione di testo referenziata, e il *Markup* descrittivo, che invece lascia la scelta del tipo di rappresentazione da applicare al testo al software che di volta in volta lo riprodurrà (come XML, HTML etc.). Di questo ultimo tipo, è bene ricordare lo *Standard Generalized Markup Language* (SGML), il primo schema generale per la definizione del linguaggio di codifica testuale apparso nel 1986, e il suo successivo perfezionamento rappresentato dalla *Text Encoding Initiative* (TEI), di cui rimando appunto la spiegazione in dettaglio al capitolo quarto di questa tesi.

1.4. Culture Digitali nell’era Internet : dagli anni ’90 fino ad oggi

Se è vero quindi che la diffusione su larga scala del personal computer ha rappresentato un qualcosa di totalmente rivoluzionario per la storia e l’evoluzione della nostra disciplina, un ulteriore, se non primario, momento di svolta si è avuto agli inizi degli anni ’90 con l’arrivo di *Internet* e del *World Wide Web*. Lungi dal voler spiegare in questa sede gli aspetti tecnici della rete o di voler descrivere i cambiamenti che questo mezzo ha apportato nel nostro modo di vivere, comunicare e concepire la ricerca, in quest’ultima sezione mi concentrerò più che altro sull’impatto che Internet e soprattutto il Web hanno avuto sulle *Humanities Computing* innescando una serie di eventi ed

iniziative che, in meno di dieci anni, hanno trasformato quest'ultime nelle odierne *Digital Humanities*.

Innanzitutto, fin dai suoi esordi e dal suo primo browser (*MoseL*), il Web si rivelò essere un ottimo mezzo di pubblicazione. Infatti, "postando" su specifici portali o pagine dedicate le proprie ricerche o anche più semplicemente le proprie impressioni su eventi e problematiche relative alla disciplina, accademici ed intellettuali di tutto il mondo potevano accedere molto più liberamente gli uni ai lavori degli altri trovando nel cyberspazio un luogo privilegiato di comunicazione ed interscambio di ampi volumi d'informazione. Questo non solo favorì uno smisurato allargamento della comunità scientifica delle *Humanities Computing*, ormai aperta anche ad esponenti di ambiti disciplinari non immediatamente riconducibili alla linguistica o alla letteratura, ma anche un aumento esponenziale dei progetti di ricerca e delle collaborazioni. Allo stesso tempo, in una sorta di proporzionalità diretta, all'aumentare del numero e della varietà dei materiali elettronici immessi in rete corrispondeva una necessità sempre più crescente di catalogazione ed organizzazione degli stessi in base a criteri condivisi. Ecco dunque che da circa la metà degli anni '90 fino ad oggi, primo decennio del 2000, la maggior parte degli sforzi della ricerca delle *Humanities Computing* si muove verso la creazione di archivi e biblioteche digitali, *databases* privati o *open-source* di testi ed altri artefatti culturali codificati in base alle linee guida generali della TEI. Secondo uno studio del 2011 dell'*Aspen Institute of Communication and Society*²⁴, il risultato di questa monumentale opera di digitalizzazione e catalogazione ammonta ormai a circa 500 mila miliardi di megabytes; una miniera di informazione e di saperi che attende solo di essere scavata. "The Age of Big Data" è, infatti, il termine spesso utilizzato per identificare questa nostra prima decade del terzo millennio; un'epoca in cui la vecchia denominazione *Humanities Computing* non può rivelarsi sufficiente a contenere l'enorme quantità e varietà di

²⁴ Bollier D., *The Promise and Peril of Big Data*, The Aspen Institute Publication Office, Washington, DC., 2001. Anche in http://citpsite.s3.amazonaws.com/events/big-data/Aspen-Big_Data.pdf

culture digitali in circolazione che sembrano invece trovare nella grande etichetta 'ombrello' *Digital Humanities*²⁵ una più consona rappresentazione.

1.5. Verso una nuova "scienza" della testualità digitale

In virtù di quanto delineato nel sommario excursus appena concluso, continuare a concepire le *Digital Humanities* come un semplice algoritmo prestato a fini linguistici o letterari si rivelerebbe dunque non solo riduttivo ma altrettanto anacronistico. Nel tentativo dunque di una possibile ridefinizione mi sono rivolta al passato, alla *Metodologia delle Scienze Sociali* di Max Weber, trovando in uno dei saggi che compone questa raccolta la più potente delle ispirazioni. In *Oggettività nelle scienze e nelle politiche sociali*, infatti, lo studioso tedesco fornisce il perfetto substrato teorico per inquadrare il ruolo delle Digital Humanities nell'odierno panorama di rivoluzione delle tecnologie dell'informazione quando afferma che una nuova "scienza" emerge nel momento in cui un nuovo problema viene approcciato con un nuovo metodo (Weber 1904: 22). Ora, esaminando nello specifico le componenti di questo semplice ma efficace assioma, se identificassimo il nuovo problema nell'inedita disponibilità di un numero sempre crescente e sempre più variegato di materiale testuale in formato elettronico, le biblioteche e archivi di cui già accennavo poc'anzi appartenenti ai più diversi domini delle scienze umane, allora gli strumenti computazionali delle Digital Humanities potrebbero davvero rivelarsi quale nuova, se non forse l'unica, metodologia in grado di rapportarsi e rendere conto di tali dati; un nuovo metodo per rispondere alle sfide di un nuovo problema.

Ecco dunque che attraverso le brillanti parole di Max Weber le Digital Humanities possono finalmente rivendicare, seppur con le dovute cautele, il ruolo di nuova "scienza" dell'era dei grandi dati, disciplina autonoma che trova la sua giustificazione e le sue stesse condizioni di possibilità nelle nuove problematiche della testualità che questa nostra era "google books" comporta.

²⁵ Non a caso, il simbolo scelto dell' *Alliance of Digital Humanities Organizations* è proprio un piccolo ombrello.

Eppure, per quanto convincente questa argomentazione possa risultare, nella realtà dei fatti è evidente che le Digital Humanities rimangono ancora oggi un qualcosa di troppo marginale nell'olimpo dei saperi universitari, materia giudicata da molti, politici compresi, "inutile"²⁶ che continua ad essere considerata come un ossimoro inventato per rendere più accattivanti materie tradizionalmente consolidate ma deboli. Come infatti commenta Thomas Rommel nel suo studio del 2004 sull'applicazione delle Digital Humanities nel campo degli studi letterari, "The majority of literary critics still seem reluctant to embrace electronic media as a means of scholarly analysis... [e] literary computing has, right from the very beginning, never really made an impact on mainstream scholarship". La domanda che a questo punto emerge e ricorre con una certa insistenza è "perché?". Perché nonostante più di mezzo secolo di storia, pionieristici esperimenti e approfondite teorizzazioni, le Digital Humanities non riescono a vincere la diffidenza dell'establishment accademico ed imporsi su ampia scala come disciplina autonoma e protagonista della ricerca umanistica contemporanea? Ecco due osservazioni particolarmente interessanti a riguardo: la prima di Jerome McGann, English professor e fondatore dello SPEC Lab alla Virginia University, la seconda di Stephen Ramsay, associate professor all'università di Lincoln-Nebraska.

[...] the general field of humanities education and scholarship will not take the use of digital technology seriously until one demonstrates how its tools improve the ways we explore and explain aesthetic works – until, that is, they expand our interpretational procedures.²⁷

The digital revolution, for all its wonders, has not penetrated the core activity of literary studies, which, despite numerous revolutions of a more epistemological nature, remains mostly concerned with the interpretative analysis of written cultural artifacts. Texts are browsed, searched, and disseminated by all but the most hardened Luddites in literary studies, but seldom are they transformed algorithmically as a means of gaining

²⁶ Nel 2002, l'ex Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca Letizia Moratti aveva infatti annoverato il corso di laurea in "Informatica Umanistica" tra le lauree "inutili" dell'offerta formativa universitaria italiana.

²⁷ McGann J., *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, Palgrave, New York, 2001, p. xi

entry to the deliberately and self-consciously subjective act of critical interpretation.²⁸

Interessante notare come l'elemento comune a entrambi questi commenti sia proprio il fattore interpretativo. Nell'opinione di McGann, infatti, per vedere riconosciuto il proprio posto nell'accademia le Digital Humanities devono ancora dimostrare sul campo la loro capacità di apportare un plusvalore in ciò che riguarda la nostra capacità d'interpretazione dei fatti letterari producendo così della nuova conoscenza in un campo tanto arato come quello degli studi umanistici. Allo stesso modo, per Ramsay, il motivo di tanta diffidenza sembrerebbe risiedere nell'incapacità delle metodologie computazionali di penetrare nella soggettività dell'atto interpretativo umano e quindi, anche in questo caso, portare alla luce dei fatti e delle verità riguardanti il fatto artistico in questione ancora sconosciuti.

1.6. Conclusioni

Affinché le Digital Humanities riescano finalmente a dimostrare il loro effettivo contributo all'avanzamento degli studi culturali apportando della nuova conoscenza, al moderno critico-digitale s'impone dunque di sfruttare al meglio le potenzialità connaturate al mezzo informatico ed abbracciare una prospettiva critica radicalmente diversa; una prospettiva che si collega alle riflessioni sulla *distant reading* di Franco Moretti già approfondite nell'introduzione e che trova massima concretizzazione nelle procedure e negli esperimenti quantitativi della cosiddetta *computer-based macro analysis*.

La macro analisi computazionale è una particolare metodologia di *data-mining* il cui scopo non è tanto l'individuazione di occorrenze e specifici elementi stilistici all'interno di singoli testi quanto lo studio di tendenze e strutture ricorrenti all'interno di più ampi corpora testuali. Matthew Jockers, professore di letteratura inglese ed esperto di tecnologie informatiche presso

²⁸ Ramsay S., *Algorithmic Criticism* in *A Companion to Digital Humanities*, Ed. Schreibman S., Siemens R., Unsworth J., Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

il Center of Humanities della Stanford University CA, descrive la computer based macroanalysis in questi termini:

The approach of the study of literature that I am calling macroanalysis, instead of distant-reading (for reasons explained below) is in general ways akin to the social-science of economics or, more specifically, macroeconomics. Before 1930s there wasn't a defined field of "Macroeconomics." There was, however, microeconomics, which studies the economic behavior of individual consumers and individual businesses. As such, microeconomics can be seen as analogous to the study of individual texts via "close-readings" of the material. Macroeconomics, however, is about the study of the entire economy. It tends toward enumeration and quantification and is in this sense similar to literary enquiries that are not highly theorized: bibliographic studies, literary history, philology and the enumerative analysis that is the foundation of humanities computing. [...] From words to data, we might think about interpretative close-readings as corresponding to microeconomics while quantitative macroanalysis corresponds to macroeconomics.²⁹

Attraverso l'uso di un'efficace metafora economica, il prof. Jockers non solo riesce ad evitare elegantemente le polemiche connaturate al dibattito sulla validità o meno dell'approccio morettiano ma fa emergere un'importantissimo aspetto sinergico di "interplay" tra le due metodologie che la mera opposizione "close" vs. "distant" reading non renderebbe. Come infatti prosegue in conclusione del suo primo capitolo:

Micro-oriented approaches to literature, highly interpretative readings of literature, remain fundamentally important. Just as microeconomics offers important perspectives on the economy. It is the exact interplay between macro and micro scale that promise a new, enhanced and perhaps even better understanding of the literary record. The two approaches work in tandem and inform each other. Human interpretation of the "data", whether it be mined at macro or micro level, remains essential. While methods of enquiry, of evidence gathering, are different, they are not antithetical, and they share the same ultimate goal of informing our understanding of the literary record.³⁰

²⁹ M. Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. University of Illinois Press, 2011. (Expected February 2013)

³⁰ M. Jockers, *op. cit.*, 2013

Due approcci che lavorano in “tandem” integrando il piano qualitativo e il piano quantitativo al fine di una migliore comprensione della storia letteraria e dell'intero ecosistema delle forme culturali. Ma quanto è necessario tutto questo al nostro odierno livello di conoscenza dei fatti letterari? Per rispondere a tale potenziale obiezione Jockers porta l'esempio del celebre studio di Ian Watt sulla nascita del romanzo borghese (*The Rise of the Novel*). Sicuramente illuminante ed estremamente puntuale in certe argomentazioni, questo lavoro mira infatti a spiegare la diffusione e l'evoluzione di un genere letterario ricco e composito come il romanzo inglese sulla base di tre autori. In questo modo, se è vero che Defoe, Richardson e Fielding rimangono indiscutibilmente delle pietre miliari nel panorama del romanzo moderno e sempre meritevoli di essere studiati e scandagliati fino all'ultima virgola, essi non possono comunque considerarsi un campione abbastanza rappresentativo per i 10-20,000 romanzi pubblicati nel periodo a cui lo studio di Watt vuole riferirsi. Cosa succederebbe se si potessero effettivamente interrogare tutti questi testi? In che modo cambierebbe, se davvero deve cambiare, l'interpretazione e la concezione da parte del critico di questo genere e di questo periodo storico alla luce dei nuovi dati?

Per scoprire l'esito di tali supposizioni, e di molte altre di analoga natura³¹, il critico letterario contemporaneo deve dunque confrontarsi con gli strumenti computazionali e i metodi statistico quantitativi della computer-based macroanalysis. A dimostrazione di quanto ciò sia non solo possibile ma anche interessante dal punto di vista dei risultati, nei prossimi capitoli entrerà dunque nel vivo della materia letteraria presentando un'introduzione al romanzo gotico inglese che cerchi di combinare la tradizionale ricerca storica di stampo aneddotico-qualitativo con i dati e i modelli grafici dell'approccio sintetico quantitativo.

³¹ Questioni specificamente correlate all'impiego di questo approccio, ad esempio, riguardano l'uso e l'evoluzione dello stile: esistono modelli stilistici connaturati a ciascun genere letterario? Lo stile è influenzato da fattori geografici quale nazionalità o regionalità? Lo stile può essere influenzato da fattori quali genere sessuale o gruppo etnico d'appartenenza? Esistono delle differenze in termini stilistici tra autori incorporate nel canone e coloro che invece ne restano ai margini? Si può effettivamente parlare di evoluzione dei generi letterari?

CAPITOLO 2

Il romanzo gotico inglese 1765-1835: un'introduzione storica

Each epoch has its own system of genres that is in touch with the dominant ideology. Just like any other institution the genres give testimony about the constitutive traits of the society to which they belong.
Tzvetlan Todorov, *The origins of genres*

2.1. Della molteplicità ermeneutica del genere gotico

Inspirato dall'incubo notturno di una "giant hand in armour"³², nel 1764 l'antiquario ed esteta Sir Horace Walpole compose un fantasioso racconto dalle contraffatte origini medievali destinato a segnare l'inizio di un nuovo modo d'intendere la narrativa di finzione. *The Castle of Otranto* era il nome di questo esperimento che cercava di "blend the two type of romance, the ancient and the modern"³³ e che di lì a vent'anni sarebbe stato riconosciuto come il seme all'origine di uno dei generi dominanti del romanzo inglese: il

³² Ecco come Walpole confida all'amico William Cole la genesi del suo romanzo: "I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover, was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost banister of a great staircase I saw a gigantic hand in armor. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. The work grew on my hands and I grew fond of it – add that I was very glad to think of anything but politics – in short I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months, that one month I wrote from the time I had drunk my tea, about six o'clock, till half an hour after one in the morning, when my hand and fingers were so weary, that I could not hold the pen to finish the sentence, but left Matilda and Isabelle talking, in the middle of a paragraph." Horace Walpole, Letter to William Cole, 1764 (in *The Yale Editions of Horace Walpole's Correspondence*, 1937, vol.1 p.88)

³³ Nelle parole di Walpole, il primo *romance* sarebbe quello tipico della narrativa cavalleresca caratterizzato da "all imagination and improbability" mentre il secondo, il *romance moderno* confluito nel *novel*, più in linea con le "rules of probability connected with common life".

gotico³⁴. Un seme che, a onor del vero, dovette viaggiare oltremarica ed incontrare l'oscuro immaginario del *Shauerroman* tedesco prima di potersi reintegrare e finalmente imporre come forma egemone del mercato letterario britannico post-rivoluzione francese. Castelli italiani, conventi spagnoli, passioni violente ed inestricabili misteri popolarono le pagine di grandi autori così come di occasionali imitatori con immutato vigore fino alla fine degli anni 20' dell'Ottocento, periodo in cui la grande onda delle *gothic stories* inizia a dissiparsi nell'orizzonte di realismo del ciclo di *Waverley* e del romanzo storico. Non del tutto esaurito ma sicuramente molto più frammentato, il *discorso* gotico continuerà poi a persistere in alcune tematiche del romanzo vittoriano fino a risorgere, in una sorta di nuova primavera, nell'oscuro immaginario finzionale *fin de siècle* con *The Picture of Dorian Gray* (1890-1891), *The Yellow Wallpaper* (1892), *Dracula* (1897) o *The Turn of the Screw* (1989).

Quanto appena delineato, seppur in forma estremamente abbreviata, è un classico esempio di cosa è possibile trovare nella maggior parte della letteratura critica di riferimento riguardo la nascita e la diffusione del genere gotico. Un excursus ormai ben collaudato che in termini ermeneutici si è tradotto, in base alla temperie ideologica e alla moda accademica del momento, in una serie pressoché illimitata e tendenzialmente conflittuale di "readings".

A livello di definizioni preliminari, ad esempio, negli studi di Michel Foucault, Tzvetan Todorov, e Slavoj Žižek il gotico non sembra essere neanche più riconoscibile o classificabile come un vero e proprio genere letterario ma come una forma contenitrice di multipli *discorsi* mediatrice tra cultura letteraria alta e cultura di massa. In studi più recenti, invece, il gotico è stato definito in termini di estetica (Miles), di deriva del represso romantico (Bruhm e William Patrick Day), di poetica (Ann Williams), o semplicemente di tecnica narrativa (per i classici Halberstam e Punter), espressione di un inconscio psicologico o socio-politico in rivoluzione (Bruhm, Cox, Paulson,

³⁴ Denominazione che deriva appunto dalla formula "A Gothic Story" messa da Walpole a sottotitolo della seconda edizione di *The Castle of Otranto*, laddove l'aggettivo *gothic* stava a indicare l'ambientazione pseudo-storica in cui l'azione ha luogo; un passato medievale mitico volutamente vago e non necessariamente verosimile in cui poter lasciar spazio al libero gioco dell'immaginazione.

Richter).

Per quello che invece riguarda il contenuto simbolico, ossia il significato che secondo le diverse scuole critiche si nasconderebbe tra le righe del gotico, in un'ottica psicanalitica, i temi e i personaggi di questo genere sarebbero perfetta espressione del perturbante, quel senso d'angoscia e spaesamento intellettuale generato dal ritorno del rimosso e dalla paradossale percezione di un oggetto come familiare ed estraneo allo stesso tempo. In una versione più attuale di questo stesso modello, gli studi della Kristeva ad esempio, l'alterità perturbante del romanzo gotico servirebbe invece ad inaugurare un nuovo discorso sull'*abiezione*³⁵, la contestuale manifestazione di ciò che 'respingiamo' e ciò 'da cui siamo stati respinti' - dalla sua radice latina *abicĕre* (gettare via), in base al quale è possibile classificare il genere come correlativo di una "betwixt-and-between, even dead-alive, condition"³⁶.

In guisa di un'interpretazione storico-materialista, invece, la deformità e la liminalità dei mostri dell'immaginario grottesco possono essere lette in chiave quasi allegorica quali rappresentazioni della crescente realtà del proletariato urbano in lotta contro la classe borghese dominante, spesso celata dietro la maschera finzionale della vecchia e degenerata aristocrazia, mentre in una prospettiva di critica femminista il focus si sposterebbe sulle dinamiche vessatorie e sui temi di claustrazione forzata dell' "heroine in distress", simbolo della subordinazione del genere femminile al potere patriarcale-maschilista³⁷ perpetrato dalla società borghese.

Posizioni, queste, tutte egualmente interessanti e convincenti la cui molteplicità lascia però aperto l'interrogativo di come poter mettere ordine in un panorama ermeneutico tanto variegato. Esiste, infatti, un'interpretazione che più di ogni altra possa risultare migliore nel dare conto dell'enorme complessità e polisemia che caratterizza, ed in qualche modo perseguita, il genere gotico? La mia risposta a questo è tristemente no. L'unica soluzione possibile è trovare una sorta di comun denominatore tra tutte queste teorie e queste "readings"; un qualcosa di solido e condiviso a cui

³⁵ J. Kristeva, *Powers of Horror, an Essay on Abjection*, (1982) Columbia University Press, New York.

³⁶ J. E. Hogle, *Gothic in the Western Culture*, (2002), Cambridge University Press, p. 7

³⁷ Uno dei migliori esempi di approccio 'femminista' al romanzo gotico è lo studio di Anne Williams intitolato *Art of Darkness*. In esso viene suggerito quanto questo genere corrisponda a un "attempt to repress, as well as a quest to uncover, a potentially 'unruly female principle' ". A. Williams, *Art of Darkness*, (1995) Chicago, University of Chicago Press, p. 86.

aggrapparci per cominciare una nuova originale esplorazione. A tal proposito, come brillantemente individua Michel Gamer, questo ‘qualcosa’ sembrerebbe essere il modo in cui ognuna delle posizioni critiche presentate concepisca il gotico come cifra della contraddizione e della trasformazione; un genere composito ed instabile sorto di volta in volta per dar conto dell’intangibile spazio di tensione tra paura e desiderio e, più specificamente, tra l’ansia per il caos derivato dalla distruzione del vecchio ordine e la pulsione di rinascita del cambiamento³⁸.

In ciò che segue, cercherò dunque di verificare se quanto appena affermato, il gotico come forma della transizione, possa effettivamente corrispondere a verità contestualizzando questo genere sia a livelli di macrostoria, quella ufficiale delle cronologie e dei manuali, sia in termini di microstoria attraverso aneddoti e cronaca di costume.

2.2. L’Inghilterra nel secolo del romanzo: un’età di rivoluzioni

Senza un eccessivo sforzo intellettuale, è possibile enumerare almeno tre grandi eventi rivoluzionari intercorsi durante gli anni del decollo del romanzo inglese: la rivoluzione industriale, la rivoluzione americana e la rivoluzione francese. Nel suo libro *The Age of Revolution*, il primo di una lunga serie di “Ages”³⁹ che studiano il cammino dell’uomo moderno dal settecento al novecento, lo storico Eric Hobsbawm accorpa questi eventi, ad eccezione della guerra d’indipendenza americana, in un’unica grande rivoluzione destinata a cambiare per sempre i connotati e gli equilibri dell’Europa moderna:

The great revolution of 1789-1848 was the triumph not of ‘industry’ as such, but of capitalist industry; not of liberty and equality in general but of the middle class or ‘bourgeois’ liberal society; not of the modern economy or the modern state, but of the economies and states in a particular geographical region of

³⁸ Nel suo studio sulle radici romantiche del gotico, Micheal Gamer conclude così la sua rassegna sulla moltitudine di scuole di pensiero con cui è possibile interpretare il gotico: “While these accounts have differed with one another often and on key issues, they nevertheless have put forward accounts of gothic that pay homage to the complexity of its materials and to its responsiveness to economic, historical, and technological change.” M. Gamer, *Romanticism and the Gothic, Genre, Reception and Canon Formation*, 2004, Cambridge University Press, Cambridge, p.28

³⁹ In ordine cronologico: *The Age of Revolutions 1789-1848*, *The Age of Capital 1848-1875*, *The Age of Empire 1875-1914*, *The Age of Extremes 1914-1991*.

the world (part of Europe and a few patches of North America), whose centre was the neighboring and rival states of Great Britain and France.⁴⁰

Eppure, nonostante l'innegabile impatto che la rivoluzione industriale ha avuto sull'evoluzione dell'economia e della società britannica, fenomeno su cui tornerò in dettaglio tra poco, grandi battaglie e grandi trasformazioni stavano già avendo luogo in tutto il paese fin dagli inizi dell'epoca georgiana⁴¹.

A livello di politica interna, ad esempio, le insurrezioni giacobite del 1715 e del 1745 furono il primo evento a mostrare una certa fragilità della monarchia britannica, aspramente contestata dalle frange cattoliche dell'aristocrazia ancora legate alla casata Stuart e apertamente sfidata dai clan scozzesi delle Highlands. Nonostante il susseguirsi di una lunga serie di campagne militari dagli esiti alterni, lo schiacciante trionfo delle truppe reali a Culloden pose definitivamente termine ai piani degli Stuart di riconquistare il trono inglese nonché, allo stesso tempo, al sogno della Scozia di rendersi nuovamente indipendente dall'Inghilterra. Nei mesi successivi alla vittoria, poi, la repressione delle truppe governative contro i giacobiti e i loro sostenitori fu talmente spietata ed incessante che l'opinione pubblica si trovò di colpo invischiata in una sorta di isteria collettiva che si tradusse in un'ipersensibilizzazione dei singoli ai temi del complotto e della lealtà; uno scenario che si riproporrà in misura ancor maggiore alla vigilia della rivoluzione francese e che darà vita, a livello letterario, a due specifici sottogeneri romanzeschi: il *Jacobin* e l'*Anti-Jacobin novel*⁴².

Dopo la Scozia secessionista e stuarda, anche l'Irlanda tentò di ribaltare il suo destino di prima colonia dell'Impero con una serie di azioni, tra l'altro coadiuvate dall'esercito della Francia rivoluzionaria, durante il

⁴⁰ E. Hobsbawm, *The Age of Revolution, Europe in 1789-1848*. (1962), Abacus, London, p. 13

⁴¹ Per epoca georgiana normalmente s'intende il periodo dal 1714 al 1830, gli anni tra il regno di Giorgio I e quello di Giorgio IV di Hanover, compreso il periodo di reggenza di quest'ultimo in qualità di "Principe di Galles" durante la malattia di suo padre, Giorgio III.

⁴² Entrambi sviluppatasi tra il 1780 e la prima decade dell'ottocento, questi generi devono il loro nome allo studio di Gary Kelly *The English Jacobin Novel 1780-1805* del 1976 il quale, a sua volta, si è ispirato a *Anti-Jacobin: or, Weekly Examiner*, un periodico d'orientamento conservatore fondato dal parlamentare Tory George Canning. Per *Jacobin novels* s'intendono quei romanzi scritti da autori inglese particolarmente radicali o comunque simpatizzanti della causa rivoluzionaria. Gli *Anti-Jacobin novels*, al contrario, rappresentano la reazione 'lealista' al Terrore di Robespierre.

1798. Alle origini delle rivolte, l'irrigidimento delle politiche anti-cattoliche varate a seguito delle guerre giacobite dall' *Ascendancy*, la classe sociale e politica a capo del parlamento irlandese composta da alto clero e proprietari terrieri di religione protestante fedeli alla corona britannica. Proprio in risposta all'ondata di iniziative e politiche discriminatorie dell'*Ascendancy* venne a crearsi un nuovo movimento patriottico liberale, composto tra l'altro anche dagli stessi protestanti, per l'emancipazione politica dei cattolici, la fine del dominio dei latifondisti e la totale indipendenza dell'Irlanda: la *Society of United Irishmen* (1791). Dichiarata immediatamente fuorilegge dal parlamento irlandese e ridotta alla clandestinità, la *Society* iniziò presto a pianificare un'insurrezione armata per la liberazione del paese, contando sull'appoggio dell'armata francese di Lazare Hoche. Sfortunatamente per gli irlandesi, però, le sfavorevoli condizioni meteorologiche al momento della traversata e l'eccessiva incapacità decisionale dei comandanti francesi, impedì alla flotta di 43 navi di giungere a destinazione lasciando l'Irlanda e la *Society* alla feroce reazione del governo inglese. Anche in questo caso, spionaggio, esecuzioni, rastrellamenti e deportazioni furono gli strumenti della repressione da parte dell'esercito del re il quale, dopo la perdita delle tredici colonie americane e le sempre più incombenti minacce oltremarica, non poteva mostrare debolezze verso la "questione irlandese".

Per quanto riguarda il panorama di politica estera, invece, oltre la già citata guerra d'indipendenza americana (1775-1783), combattuta sul nuovo continente, o la graduale acquisizione dell'India attraverso la *partnership* con la East India Company, la questione centrale dell'età georgiana rimase quella del perpetuo dualismo con la vicina Francia. Una tensione atavica e continua che a partire dalla seconda metà del Settecento sfocerà sia in una serie di confronti diretti, come ad esempio durante la Guerra dei Sette anni (1756-1763) o le guerre napoleoniche, sia a livello indiretto in un continuo gioco di echi, influenze e ripercussioni in campo ideologico, intellettuale, mercantile così come in quello letterario o di costume. In particolare, lo scoppio della rivoluzione francese costituì un grande momento di contatto tra i due mondi del radicalismo francese e del conservativismo inglese in cui le istituzioni e l'intero sistema socio-economico della nascente società borghese

industrializzata britannica furono fortemente messe in discussione. Come ricorda Hobsbawm, infatti, per un certo periodo, la maggior parte degli intellettuali dell'epoca si trovò schierato in favore dei valori della causa rivoluzionaria⁴³ in un clima d'inusuale solidarietà nei confronti del rivale francese destinato ad esaurirsi solo con l'entrata in scena di Napoleone Bonaparte:

France as the Revolution appealed to peoples of the world to overthrow tyranny and embrace liberty, and the forces of conservatism and reaction opposed her. [...] By the end of Napoleon's reign the element of imperial conquest and exploitation prevailed over the elements of liberation⁴⁴.

Quando l'egalitarismo liberatore dell'esercito rivoluzionario venne soppiantato dall'espansionismo imperiale, un rinnovato fervore nazionalistico portò la Gran Bretagna e le principali monarchie europee a riconoscere nel giovane generale corso il nemico comune; un nemico che verrà schiacciato prima a Trafalgar e poi, definitivamente, a Waterloo segnando la fine dell'Europa bipolare, contesa tra le due super potenze Francia e Inghilterra, e l'inizio dell'Europa-concerto della Restaurazione in cui l'Inghilterra spicca ormai come incontrastato modello di progresso e civiltà.

Come preannunciato, a completamento di questa contestualizzazione storico-politica, è poi importante soffermarsi sul fenomeno che più di ogni altro conflitto o moto rivoluzionario ha avuto un impatto fondamentale nel trasportare la società e l'economia britannica da un orizzonte post-feudale ad uno di superpotenza industriale moderna: la rivoluzione industriale. A livello storiografico, per rivoluzione industriale s'intende infatti quel processo di profonda ed irreversibile evoluzione dell'Inghilterra georgiana per cui ad un

⁴³ Sempre Hobsbawm ricorda "every person of education, talent and enlightenment sympathized with the revolution [...] The List of European talent and genius which supported the Revolution initially can only be compared with the similar and almost universal sympathy for the Spanish Republic in the 1930s. In Britain it included the poets – Wordsworth, Coleridge, Blake, Robert Burns, Southey- scientists, the chemist Joseph Priestley and several members of the distinguished Birmingham Lunar Society, technologist and industrialists like Wilkinson the iron master, and Whig or Dissenting intellectual in general." E. Hobsbawm, *op. cit.*, pp.102-103

⁴⁴ E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 102

sistema produttivo quasi interamente basato sul settore agricolo e manifatturiero venne a svilupparsi e sostituirsi una nuova economia basata sulla produzione industriale e la commercializzazione massificata di beni. In maniera più generale, Hobsbawm definisce tale fenomeno come l'inizio dell'era della crescita auto-sostenibile:

Let us begin with the Industrial Revolution, that is to say, with Britain. [...] some times in the 1780s, and for the first time in human history, the shackles were taken off the productive power of human societies, which henceforth became capable of the constant, rapid and up to the present limitless multiplication of men, goods and services. This is technically known to the economists as the 'take off into self-sustained growth'.⁴⁵

Non è per un capriccio campanilista che lo storico inglese associa la rivoluzione industriale alla Gran Bretagna. Le prime macchine a vapore del settore tessile, la *spinning jenny* di Hargreaves (1764), il *filatoio idraulico* di Arkwright (1767), o la *Mula* di Crompton (1779), furono infatti prodotti dell'ingegno britannico. Innovazioni tecnologiche non particolarmente avanzate dal punto di vista della riflessione scientifica⁴⁶, questi prototipi resero possibile per la prima volta la filatura automatizzata del cotone⁴⁷, oltre che della lana, aprendo così la strada ad un nuovo fiorente settore della produzione e del commercio tessile: l'industria cotoniera. In un clima di continua accelerazione delle sperimentazioni, nel giro di pochi anni in Gran Bretagna cominciarono a sorgere fabbriche e stabilimenti per allocare le nuove macchine che, aumentando esponenzialmente la velocità e la capacità di fabbricazione, di fatto cancellarono il sistema di lavoro a domicilio basato su tecniche artigianali inaugurando così la stagione della prima industrializzazione.

⁴⁵ E. Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 42-43

⁴⁶ Sempre Hobsbawm commenta "James Watt's rotary steam-engine required no more physics than had been available for the past part of the century." Una vera e propria teoria del motore a vapore fu infatti postulata dal francese Carnot solo negli anni 20 dell'ottocento. Nella visione dello storico, quindi, queste invenzioni restavano particolarmente modeste dal punto di vista della riflessione scientifica ma assolutamente pionieristiche per quello che riguarda la capacità costruttiva e sperimentale degli artigiani che le assemblarono.

⁴⁷ La prima macchina per la filatura automatica mossa da tecnologia a vapore si avrà però solo nel 1784 con James Watt e nel 1789 per opera di Edmund Cartwright.

Oltre alle macchine e al progresso tecnologico, un altro fattore che fece inevitabilmente della Gran Bretagna il luogo designato per lo sviluppo della prima rivoluzione industriale è costituito dalle politiche agricole attuate dal paese a partire dall'epoca Tudor e intensificate durante la seconda metà del XVIII secolo. Tra il 1760 e il 1830, infatti, il parlamento inglese emanò una serie di leggi denominate *Enclosures acts* che obbligavano a recintare i terreni demaniali, in particolare i campi aperti (*open lands*) e i campi comuni (*commons lands*). Obbligando i piccoli proprietari terrieri (*yeomen*) a rinunciare ai propri appezzamenti, le leggi sulle recinzioni favorirono la redistribuzione e il raggruppamento delle terre ingrandendone le dimensioni ponendo fine ad un sistema agricolo di sussistenza a vantaggio di uno di ben più redditizia agricoltura estensiva (*high farm*). La privatizzazione e l'ampliamento dei terreni coltivabili, infatti, favorì l'introduzione di nuove tecniche agrarie note come *sistema di Norfolk*⁴⁸ le cui immediate conseguenze furono sia uno stupefacente miglioramento della produttività agricola, aumentata del 90% tra il 1700 e il 1800, sia la creazione di manodopera impiegabile nella nascente industria, appunto gli *yeomen* rimasti senza terra ma anche il cospicuo numero di persone non più necessarie al lavoro nei campi a causa delle nuove tecnologie agricole⁴⁹. Nella sua analisi delle origini della rivoluzione industriale inglese, Hobsbawm ricorda quanto le *Enclosure acts* abbiano avuto un ruolo fondamentale nel creare un sistema agricolo funzionale all'industrializzazione:

Agriculture was already prepared to carry out its three fundamental functions in an era of industrialization: to increase production and productivity, so as to feed rapidly rising non agricultural population; to provide a large and rising surplus of potential recruits for the towns and industries; and to provide a mechanism for the accumulation of capital to be used in the more modern sectors of the economy.⁵⁰

⁴⁸ Tra le varie innovazioni del sistema Norfolk ricordiamo, ad esempio, l'abbandono progressivo della coltura a maggese e l'introduzione di un sistema di rotazione continua. Il miglioramento degli utensili da lavoro ed il trattamento delle terre arabili con tecniche di drenaggio del suolo e spargimento di concime animale. Inoltre si introdussero nuovi tipi di colture e si cominciarono ad utilizzare i cavalli nei lavori agricoli.

⁴⁹ Si stima che dalla messa in vigore delle *Enclosure Acts* la percentuale di popolazione impiegata nel lavoro agricolo scese dal 70% al solo 37%.

⁵⁰ E. Hobsbawm, *op. cit.* p.47

Riassumendo, se dovessimo selezionare un concetto chiave all'interno di queste righe, nonché dall'intera mole di letteratura disponibile su questo particolare periodo della storia inglese, questo risponderebbe al nome di *surplus*. Un *surplus* agricolo, ossia un'eccedenza di produzione agricola rispetto alle necessità alimentari di chi li produce, è infatti ciò che scaturì delle politiche di *enclosure* e dalle nuove tecnologie agronome ad esse correlate. Un *surplus* demografico⁵¹, ossia un aumento della popolazione, è poi ciò che si verificò, a partire dalla seconda metà del Settecento, come conseguenza del miglioramento delle condizioni alimentari apportato dalla rivoluzione agricola mentre un *surplus* nell'offerta di beni e prodotti industriali a prezzi sempre più ridotti ed accessibili fu il principale risultato della meccanizzazione del processo produttivo dovuto alla rivoluzione industriale. La convergenza di tutte queste condizioni, assieme all'aumento delle ore di lavoro salariate nelle fabbriche e l'incremento del tasso d'occupazione maschile e femminile nelle stesse, trasformò per la prima volta individui e famiglie delle più diverse estrazioni sociali in una nuova entità economica: i consumatori. Individui che, in virtù del loro inedito potere d'acquisto, guadagnano accesso al mercato,⁵² segnando di fatto l'inizio dell'era del capitalismo moderno e dell'economia del consumo di massa.

Ecco dunque il contesto storico-sociale entro cui nasce e si sviluppa non solo il genere gotico, oggetto di questa tesi, ma anche, più in generale, l'intero genere romanzesco. È infatti attorno agli anni quaranta del settecento che in Inghilterra si assiste ad una nuova primavera della scrittura in prosa e all'entrata in scena delle masse anche nel sistema letterario. Nella prossima sezione, analizzerò dunque quali fattori abbiano contribuito alla creazione di un vero e proprio mercato del romanzo favorendo così la proliferazione e la diversificazione dello stesso in diversi generi letterari.

⁵¹ Grazie alla riduzione del tasso di mortalità e all'aumento contestuale del tasso di natalità, l'Inghilterra poté passare da una popolazione di circa 5 milioni di abitanti all'inizio del 1700 ad una di oltre 9 milioni all'inizio dell'ottocento.

⁵² All'origine di questo fenomeno, storici ed economisti tendono a identificare la cosiddetta "rivoluzione dei consumi" (consumer revolution), un periodo tra la fine del diciassettesimo secolo ed il diciannovesimo secolo marcato dall'aumento nei consumi di diversi beni 'di lusso' da parte di individui appartenenti a classi sociali diverse dalla nobiltà o dall'alta borghesia.

2.3: Alle origini del sistema romanzo: Attori e dinamiche di un nuovo mercato

Con radici estese nel *romance* del sedicesimo e diciassettesimo secolo, il fenomeno oggi noto come *rise of the novel* può senz'altro considerarsi una delle grandi conquiste culturali del diciottesimo secolo⁵³. Come infatti commenta la celebre scrittrice Clara Reeve nel suo studio *The Progress of Romance*, "We had early translations of the best Novels of all other Countries [...] but for a long time produced very few of our own"⁵⁴. Dopo la grande stagione di Defoe "master of the serial subject"⁵⁵ bisognerà infatti attendere gli anni quaranta del settecento affinché, in Gran Bretagna si raggiunga una nuova maturità critica nella scrittura romanzesca in grado di produrre successi come quelli di Richardson, Fielding, Hayward, Smollet o Sterne⁵⁶ nonché una singolare disseminazione collaterale di opere di finzione della più varia tipologia e argomentazione. Sempre in *The Progress of Romance*, la Reeve tiene a sottolineare l'eccezionalità di questo fenomeno ricordando come nel periodo dal 1740 al 1770 la stampa e il mercato libresco inglese si popolassero ogni anno di nuovo materiale; *novels* che letteralmente "sprung up like Mushrooms"⁵⁷ dietro le cui copertine potevano celarsi indistintamente "romances, histories, memoirs, series of letters, fabulous tales, genuine autobiographies, mock travel accounts and adventures"⁵⁸.

⁵³ Oltre all'evidente Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley: University of California Press, 1957) si vedano anche gli studi di Michael McKeon, *Origins of the English Novel, 1600-1740* (Baltimore and London, 1987) o di Margareth Anne Doody, *The True Story of the Novel* (New Brunswick, NJ, 1996)

⁵⁴ C. Reeve, *The Progress of Romance*, 2 vols. (Dublin, 1785), 108.

⁵⁵ Letteralmente "Defoe maestro del soggetto seriale", lieve modificazione dell'omonimo titolo dello studio di Mary Jo. Kiezman, "Defoe master of the Serial Subject" *ELH* 66:3 (1999), pp. 677-705.

⁵⁶ Un esempio per tutti: *Pamela* di Richardson fu senz'altro un best seller del suo tempo. Si veda quest'aneddoto tratto da Stephanie Fysh, *The Work(s) of Samuel Richardson*: "The blacksmith of the village had got hold of Richardson's novel of *Pamela, or Virtue Rewarded*, and used to read it aloud in the long summer evenings, seated on his anvil, and never failed to have a large and attentive audience... At length, when the happy turn of fortune arrived, which brings the hero and heroine together, and sets them living long and happily... the congregation were so delighted as to raise a great shout, and procuring the church keys, actually set the parish bells ringing." (S. Fysh, *The Work(s) of Samuel Richardson*, 1997, University of Delaware Press, p. 60.)

⁵⁷ C. Reeve, *op. cit.*, 108, 2 : 52.

⁵⁸ E. Margin, *An Essay on Light Reading, as it may be supposed to Influence Moral Conduct on Literary Taste* (London 1808), p. 5. Il saggio di Edward risulta altresì interessante nel

Dunque un'offerta copiosa e variegata questa del romanzo inglese di metà Settecento; un'offerta concepibile e spiegabile solo alla luce dall'indiscutibile legge macroeconomica del mercato per cui una determinata offerta sorge in corrispondenza e a soddisfazione di una determinata domanda. Ma quali sono i fattori che hanno favorito, se non direttamente generato, questa inusitata domanda di letteratura? Quali meccanismi hanno trasformato la società inglese del diciottesimo secolo in "a nation of readers"⁵⁹? In quanto segue, cercherò di rispondere a queste domande analizzando le origini e gli agenti del mercato letterario inglese.

Indubbiamente, uno dei fattori più comunemente identificato come condizione di possibilità del decollo del romanzo inglese è quello della progressiva estensione del *reading public*. Nonostante non si possa ancora parlare di una società totalmente alfabetizzata, a partire dal 1750 in Inghilterra si cominciò ad assistere ad un fenomeno di graduale diffusione delle condizioni di alfabetizzazione e semi-alfabetizzazione con percentuali che raggiunsero fino al 40% per quello che riguarda la popolazione femminile e il 60% per quella maschile⁶⁰. A questo proposito, Ian Watt riporta l'aneddoto dello svizzero Carl Philipp Moritz, in visita a Londra nel 1782, sorpreso della quantità di insegne scritte per le strade della capitale⁶¹, dimostrazione di quanto una seppur minima capacità di lettura fosse in qualche modo caratteristica condivisa dalla maggior parte della popolazione urbana. Proprio nelle città, infatti, una fitta rete di associazioni parallele al sistema scolastico ufficiale, organizzazioni generalmente affiliate all'ambiente clericale come ad esempio le *grammar schools* o le *charity schools*, offriva la possibilità di usufruire di un'istruzione alternativa a titolo gratuito dando di fatto anche alle frange di popolazione più disagiate la possibilità d'imparare a leggere e scrivere.

Oltre a un aumento generalizzato del livello minimo d'istruzione e la conseguente democratizzazione dell'alfabetizzazione, non solo a livello di

rivelare che fino al 1808, anno di pubblicazione di questo studio, "the word novel is a generic term": un'etichetta omnicomprensiva per diverse forme di *long-prose*.

⁵⁹ Espressione coniata da Samuel Johnson nel 1781.

⁶⁰ J. Raven, 'The Book Trades', in Isabel Rivers (ed.), *Books and Their Readers in Eighteenth Century England*, New Essays, London, Leicester University Press, 2001, pp 1-34, p. 2

⁶¹ I. Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957, p. 38

classe ma anche di genere, in quegli stessi anni un altro fattore stava contribuendo alla creazione di un vero e proprio bisogno di letteratura, soprattutto da parte del pubblico femminile: il tempo. Un'inedita eccedenza di "leisure time" femminile fu infatti una delle principali conseguenze del contestuale sviluppo della moderna industria manifatturiera la quale, avendo ormai esternalizzato ed automatizzato molti dei lavori domestici un tempo di esclusiva competenza delle donne⁶², fece uscire le stesse dalle proprie cucine per farle entrare in libreria⁶³. Come spiega Addison già nel 1713:

There are some reasons why learning is more adapted to the female world than the male. As in the first place, because they have more spare time on their hands, and lead a more sedentary life. There is another reason why those especially who are women of quality, should apply themselves to letters, namely, because their husbands are generally strangers to them.

Dunque la congiunzione tra aumento del tasso d'alfabetizzazione e semi alfabetizzazione tra le diverse fasce sociali e l'aumento del tempo libero, soprattutto femminile, dovuto alla nascente industrializzazione sono i due fattori principali alla base della creazione e dell'espansione del "reading public" inglese: il primo agente della domanda del mercato letterario.

Passiamo ora all'analisi del secondo operatore del mercato: l'offerta. Nell'incipit del suo saggio sulla professionalizzazione dell'industria letteraria, Barbara Benedict presenta una panoramica particolarmente completa del tipo di materiale a disposizione della comunità di lettori inglesi a partire dalla seconda metà del settecento:

Men and women, gentry and professional, merchants and urban servants read all kinds of printed works, from scientific treatises and travelogues to jest books, sentimental plays, advertisements, collection of poetry, periodical journals and, in

⁶² Doveri come la fabbricazione del pane, della birra, del sapone o delle candele così come i lavori di filatura e tessitura erano processi delegati alle nascenti tecnologie meccaniche.

⁶³ E' ovvio che questo scenario non è applicabile alla totalità della popolazione britannica né tantomeno esso rispecchia la condizione di tutte le donne inglesi. Molte, infatti, continuarono ad espletare determinati compiti in casa, vedendo così ridotto a poco o nulla il tempo a disposizione per la lettura. Molte altre, invece, soprattutto se appartenenti a ceti inferiori, continuarono a prestare servizio nelle case delle grandi famiglie borghesi mentre altre ancora trovarono impiego nelle fabbriche. Ciononostante, il progressivo aumento del "leisure time" tra le donne della upper-middle class è comunque fatto accertato, magari circoscritto alle sole aree di Londra e dintorni.

increasing numbers, novel. They read for information, for entertainment and for profit but as the period wore on they were increasingly reading for a further reason: moral improvement. Reading became a route of development of the individual into a fully formed member of society.⁶⁴

Dalla pubblicità ai romances, dagli editoriali alle traduzioni non autorizzate di romanzi dal continente, una nuova serie di figure professionali quali il *printer*, il *publisher*, *bookseller* o più direttamente quelle del *writer* o del *critic*, stava emergendo nel mercato letterario inglese trasformando il libro e la stessa abitudine alla lettura da piacere elitario ad esclusivo appannaggio dell'upper-class a bene di consumo. Infatti, nonostante il costo ancora elevato dei singoli volumi ⁶⁵ permetteva un accesso particolarmente ristretto all'acquisto di opere letterarie, la pubblicazione seriale di romanzi e racconti all'interno dei periodici, la nascita delle edizioni economiche ed abbreviate dei *chapbooks* e lo sviluppo del sistema di prestito a sottoscrizione operato dalla nascente impresa delle *circulating libraries* favorirono la diffusione massificata della letteratura trasformando in maniera del tutto irreversibile il modo stesso di concepire e scrivere opere di finzione.

Per quello che riguarda la pubblicazione seriale, c'è da dire che questo fu un fenomeno essenzialmente urbano, che interessò quasi esclusivamente Londra ed pochi altri centri sul territorio nazionale. Fin dal 1680, infatti, data in cui nella capitale si adottò il penny post, l'offerta giornali, periodici e riviste alla portata economica di tutti crebbe di anno in anno in quantità e varietà. Secondo le stime di Watt, 2 penny era il prezzo corrente di un *magazine* fino al 1757 salito poi a 3 penny dopo il 1776⁶⁶; prezzo ragionevole ed accessibile per la maggior parte della popolazione cittadina. Nel 1710 si potevano ormai contare ben 12 differenti giornali, quantità raddoppiata nel 1750, con oltre 24 titoli, fino ad arrivare alle 13 testate mattutine del 1790 o alle nuove

⁶⁴ B. Benedict, 'Readers, writers, reviewers, and the professionalization of literature', *The Cambridge Companion of English Literature 1740-1830*, Cambridge University Press, 2004, p. 3

⁶⁵ Sempre Watt ricorda "The price of novels, then, though moderate compared to larger works, were still far beyond the means of any except the comfortably off: Tom Jones, for example, cost more than a laborer's average weekly wage". I. Watt., p. 42

⁶⁶ I. Watt, *op. cit.*, p.43

riviste *bi-weekly* o *tri-weekly* nella medesima decade.⁶⁷ La nozione stessa di “notizia”, *news*, subì in questi anni un notevole slittamento semantico finendo coll’includere indistintamente diverse categorie d’informazione quali il pettegolezzo, annunci e discussioni degli eventi culturali in corso in città, recensioni di libri, spettacoli teatrali o altri tipi di intrattenimento nonché estratti di opere letterarie. Questa grande mescolanza di materiali e voci andò a costituire la base di una nuova forma di pubblicazione, forse la più importante dopo il romanzo di tutto il diciottesimo secolo: il periodico, di cui Barbara Benedict rende una puntuale descrizione:

Topical, inclusive, shapeless, and collaborative, the periodical jumbles together snippets of different genres written by different people – from journalistic essays to poetry – and rushes them into print. Fact, fiction, literature, and gossip intermingle as authors, editors, and contributors from the readership together conjure an atmosphere of intimate, sophisticated, fashionable conversation.⁶⁸

Già dal 1745 è possibile identificare circa una trentina di periodici, divenuti poi quarantacinque, in meno di quindici anni, nel 1760. Tra i più importanti, soprattutto in termini di legami col mondo letterario, sicuramente il *Gentleman’s Magazine* (1731-1914), fondato da Edward Cave per dare “an impartial account of every work publish’d under the title the Monthly Review”⁶⁹, e la *Monthly Review* (1749-1844), nato dall’ingegno del *dissenter* Ralph Griffiths in reazione al *Gentleman’s*. Nel giro di pochi anni, poi, molti altri si avventurarono nell’impresa di fondare giornali periodici il cui principale apporto fu quello di legittimare ed istituzionalizzare la figura del critico-reviewer come parte fondamentale dell’industria editoriale. Tra queste ricordiamo la *Critical Review* (1756-91) di Tobias Smollett, il *Literary Magazine* (1756-8) del Dr. Johnson o la successiva e rivale *Edinburgh Review* (1802-1929).

Se, dunque, con l’andare del tempo il ruolo del periodico era andato oltre la sua prima funzione di spazio per la pubblicazione seriale di opere

⁶⁷ J. Black, *The English Press in the Eighteenth Century*, Aldershot Gregg Revivals, 1991, p. 14

⁶⁸ B. Benedict, *op. cit.*, p. 10

⁶⁹ H. M. Hamlyn, *Eighteenth Century circulating libraries in England*, Library 5th ser. I (1945), p.197

letterarie trasformandosi in luogo privilegiato per la critica e la recensione delle stesse, le *circulating libraries* continuarono a rappresentare il primo agente del mercato letterario in termini di offerta. Coniato a partire del 1742, con il termine *circulating libraries* si tende ad identificare la rete di biblioteche itineranti che iniziò ad apparire a Londra e nei maggiori centri provinciali della Gran Bretagna già dalla prima metà del diciottesimo secolo. Con un meccanismo di sottoscrizione annuale oscillante tra 5 scellini e 1 guinea (come ricorda Defoe nel suo *Tour* "Persons of Quality generally subscribe a Guinea"⁷⁰), le *circulating libraries* proponevano ai propri soci un vasto catalogo di opere, dai classici della tradizione alle novità assolute, disponibili al prestito al modico prezzo di circa un penny a volume. Vivendo esclusivamente del favore del *reading public*, sia in termini economici che di gusto estetico, l'istituzione delle *circulating libraries* influenzò incredibilmente lo sviluppo del romanzo moderno introducendo, per la prima volta, un criterio economico nei meccanismi della produzione letteraria e contribuendo così alla nascita di concetti come quelli di canone e best seller. Come infatti sottolinea la Benedict:

The bookseller became the most influential figure in publishing. The notion of a selective list of exemplary authors had existed from Elizabethan times. [...] Congers and enterprising booksellers, however, made literary exclusivity a matter of novelty rather than time-tested worth: their sales pitch was topicality, not timelessness. Since they could publish old as well as recent texts, they could manipulate the audience to desire them both⁷¹.

Dunque *booksellers* e *circulating libraries* potevano, con i loro cataloghi⁷², non solo rispondere a una domanda del mercato, in termini di mode stilistiche e

⁷⁰ D. Defoe, *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain*, 2nd edition, 4 vols. (1738), II: 241-242

⁷¹ B. Benedict, *op. cit.*, p. 8

⁷² Per avere un'idea della composizione dei cataloghi delle *circulating libraries*, l'illuminante studio di Franz J. Potter *The History of Gothic Publishing 1800-1835*: "The catalogues reveal that more than three quarters of the average library's stock was non-fiction, yet an interesting pamphlet, *The Use of Circulating Libraries Considered* (1797), suggests that a library would consist of say 1500 volumes in the following proportions: 60 volumes of History, 60 of Divinity, 30 of Lives, 20 of Voyages, 20 of Travels, 30 of Poetry, 20 of Plays, 1050 of Novels, 130 of Romance, 10 of Anecdotes, 40 of Tales, 30 of Arts and Sciences 1500. F. J. Potter *The History of Gothic Publishing 1800-1835*, Palgrave, London, 2005, p.16

tematiche, ma addirittura anticiparla – se non direttamente crearla *ex nihilo* – grazie anche all’aiuto di tutto un sistema collaterale di pubblicità e promozione presenti sia nel frontespizio delle singole opere che all’interno di pagine dedicate nei periodici. E proprio a un bisogno di facile catalogazione a fini promozionali si deve la trasformazione dei titoli durante la seconda metà del diciottesimo secolo. Divenuti sempre più brevi, essi si sviluppavano attorno ad un sistema ben collaudato di parole chiave che rendeva possibile un immediato riconoscimento dell’opera, sia da parte del *bookseller* che del lettore, all’interno di grandi categorie finzionali, basate su aspettative strutturali e tematiche, avviando così un primo processo di differenziazione del *novel* in diversi generi.

Inoltre, dopo aver trasformato la produzione di opere letterarie in un’industria a scopo di lucro, professionalizzato le figure del mercato librario e promosso una classificazione della letteratura per generi, l’istituzione delle *circulating libraries* promosse quello che viene definito un “unmonitored access” a materiale della più varia natura indistintamente a uomini e donne di diverse classi sociali; una domestica con abbastanza centesimi in tasca aveva la stessa possibilità di leggere i versi di *The Rape of the Lock* o un’imitazione di terza mano del *Man of Feeling* di qualsiasi gentildonna borghese. Proprio per questo suo carattere degerarchizzante ed interclassista, la *circulating library*, così come lo stesso romanzo, fu presto giudicata come “an evergreen tree of diabolical knowledge”⁷³, strumento pericoloso e intossicante il cui potere distruttivo avrebbe avuto un effetto particolarmente nefasto sulle deboli menti femminili in cerca di intrattenimento.

Per riassumere quanto espresso in questa sezione, fin qui sono state esaminate le origini e le forze agenti all’interno del mercato letterario in termini di domanda e offerta evidenziando come, nell’iter di produzione di nuove opere letterarie, grande importanza deve essere attribuita alle dinamiche di formazione e manipolazione del gusto del *reading public*. Nella prossima sezione, mi sposterò specificamente sul piano del romanzo gotico analizzando quali condizioni, a livello di storia sociale e di aneddoti di

⁷³ Sheridan, *The Rivals*, 1775.

costume, abbiano reso possibile la nascita di questo genere e alimentato una certa domanda di 'sensazionale' e di soprannaturale nel *reading public*.

2.4. Dal fantasma di Cock Lane all'Amleto di Garrick: la spettacolarizzazione del soprannaturale

Nell'introduzione al suo studio *The Rise of the Supernatural fiction 1762-1800*, uno dei contributi più attuali e meglio strutturati allo studio culturale del romanzo gotico, E. J. Clery spiega come la nascita del genere gotico debba essere vista in relazione alla rivoluzione dei consumi in atto in Inghilterra già dalla fine del XVII secolo e alla conseguente mercificazione della produzione letteraria. Clery, infatti, definisce "the supernatural fiction figures" come "the ultimate luxury commodity, produced by an 'unreal' need for unreal representations", identificando così nella stimolazione di bisogni immateriali ('unreal') da parte della nascente economia capitalista la prima delle condizioni di possibilità per lo sviluppo del genere.

Più avanti nel testo, poi, la studiosa inglese introdurrà la tesi, non particolarmente innovativa, della nascita del gotico come sintomo della riflessione borghese sulla modernità utilizzando il lavoro di Adorno sulla *phantasmagoria* Wagneriana come substrato teorico di sostegno:

[...] phantasmagoria comes into being when, under the constraints of its own limitations, modernity's latest products come close to the archaic. As bourgeois society advances it finds that it needs its own camouflage of illusion simply in order to subsist. For only so disguised does it venture to look the new in the face. That formula, 'it sounded so old, and yet so new', is the cypher of a social conjecture.⁷⁴

Per Adorno, infatti, l'idea di *Phantasmagoria* viene ricondotta al momento di contatto tra la modernità e l'arcaico; come da radice etimologica *phantazo* (far apparire, mostrare) in cui un qualcosa di assente ed indisponibile, il passato, è reso immagine visibile. In ciò che segue, esplorerò a livello pratico

⁷⁴ T. Adorno, *In Search of Wagner*, trans. R. Livingstone, New Left Books, London, 1981, pp. 95-96

la plausibilità di entrambe queste direttrici, ossia quella del gotico come commercializzazione dell'immaterialità e riflessione sulla modernità, attraverso aneddoti di costume e cronache interne di piccoli ma inesorabili trasformazioni storico-sociali spesso tralasciate dalla storiografia da manuale.

All'inizio del gennaio 1762, una pubblicità all'interno del quotidiano *Public Ledger* riportò la storia di una giovane donna che, rapita e condotta a Londra, venne imprigionata in casa e successivamente assassinata tramite veleno. Niente di particolare se non fosse che, qualche giorno dopo, il giornale pubblicò la fonte di questa notizia sensazionale: la vittima stessa, tornata dal mondo dei morti come fantasma. Nel giro di pochissimo tempo, numerosi giornali riportarono il caso corredato da tutti gli aggiornamenti e gli sviluppi facendo di 'Scratching Fanny', il nomignolo dato al fantasma ritornante della vittima, Fanny Lynes, a causa della sua abitudine di produrre rumori simili a uno sfregamento sulle pareti, il principale argomento di conversazione di tutta la città. Folle di curiosi, di qualsiasi tipo di estrazione sociale, cominciarono ad accalcarsi attorno alla casa nei pressi di Cock Lane per assistere allo spettacolo dei regolari interrogatori notturni tenuti da sensitivi e preti in cui si poteva udire il fantasma produrre tonfi e stridii per rispondere alle domande degli spettatori e raccontare la sua storia. Horace Walpole stesso sarà testimone privilegiato dei prodigi di Cock Lane, di cui scriverà al suo amico George Montagu:

I could send you a volume on the ghost; I went to hear it – for it is not an apparition, but an audition.- We set out the opera, changed our clothes at Northumberland House, the Duke of York, Lady Northumberland, Lady Mary Coke, Lord Hertford and I, all in one hackney coach and drove to the spot; it rained torrents; yet the lane was full of mob, and the house was so full we could not get in – at last they discovered it was the Duke of York, and the company squeeze themselves into one another's pockets to make room for us. The house, which is borrowed, is wretchedly small and miserable; when we opened the chamber, in which were fifty people, with no light but one tallow candle at the end, we tumbled over the bed of the child to whom the ghost comes, and whom they are murdering there by inches in such insufferable heat and stench. At the top of the room are ropes to dry clothes - I asked, if we were to have rope dancing between the acts? - we had nothing; they told us, as they would at a puppet-show, that it would not come that night

till seven in the morning - that is, when there are only prentices and old women. We stayed, however, till half an hour after one.⁷⁵

Oltre ad essere un ottimo dopo-teatro per nobili compagnie, come nel caso di Walpole, o a fare la fortuna di tutte le taverne di Holborn, in quanto punto di ristoro per i visitatori infreddoliti ed assetati, “il caso del Cock Lane Ghost” diede vita a tutta una serie di operazioni commerciali: produzioni letterarie, teatrali ed anche pittoriche destinate a cambiare in modo del tutto radicale ed irreversibile la percezione e la stessa natura epistemologica del soprannaturale⁷⁶. Il dilemma filosofico sull’esistenza o meno di fantasmi ed altre figure della superstizione, sulla verificabilità empirica di tali fenomeni, aveva ormai perso quasi del tutto di rilevanza nella società inglese di metà Settecento lasciando invece il posto ad un’accettazione del tutto edonistica della categoria del soprannaturale in quanto bene fruibile integrato nell’industria culturale. Già nel 1748 Hume aveva intravisto questa possibilità quando nel suo ‘On Miracles’ scrive:

The passion of *surprize* or *wonder*, arising from miracles, being an agreeable emotion, gives a sensible tendency towards the belief of those events, from which it is derived. And this goes so far, that even those who cannot enjoy this pleasure immediately, nor can believe these miraculous events, of which they are informed, yet love to partake of the satisfaction at second-hand and by rebound⁷⁷.

Pamphlet informativi come *History of Ghosts, Spirit and Spectres* o *The Complete History of ‘Scratching Fanny’* cominciarono a popolavare gli scaffali delle librerie ufficiali come degli ambulanti, indiscriminatamente affiancati a pubblicazioni dagli opposti intenti razionalizzanti quali *The Mystery Revealed*, attribuito a Oliver Goldsmith, o *Anti-Canidia: or, Superstition Detected and Exposed, & C.* Nel frattempo, la vena scettica ed al contempo satirica di William Hogarth inserì il caso Cock Lane in un contesto di famose truffe

⁷⁵ H. Walpole, 1937, *op. cit.*, pp. 5-7

⁷⁶ A conferma e rafforzamento di quanto affermato, nel suo *Visions of an Unseen World*, Sasha Handley documenta le fonti e le fattispecie dell’ossessione tutta inglese e settecentesca per fantasmi e spiriti.

⁷⁷ D. Hume, ‘Of Miracles’ in *An Inquiry Concerning Human Understanding*, Harvard Classics Volume 37, P.F. Collier & Son., p. 95

soprannaturali raffigurate nell'opera *Credulity, Superstition and Fanaticism. A Medley*, mentre i teatri Drury Lane e Covent Garden riesumavano la commedia di Addison *The Drummer: or, The Haunted House* (1715) o l'interludio *The Farmer's Return* in cui David Garrick strizza l'occhio al suo pubblico includendo un dialogo tra il contadino e la sua famiglia riguardo il suo incontro col fantasma nella capitale:

Farmer: I ask'd her one thing
Wife: What thing?
Farmer: If yo', dame was true?
Wife: And what the poor soul knocke'd *one*.
Farmer: By the zound, it was *two*.⁷⁸

Tornerò sull'importanza di David Garrick e delle sue tecniche di recitazione per lo sviluppo di una sensibilità "gotica" più avanti, per ora completo il discorso sull'esplosione della *moda* del Cock Lane Ghost concludendo che a poco o a nulla servì, nel Febbraio 1762, l'effettiva risoluzione razionale e giudiziaria del caso. Tutto fu generato, infatti, da un complicato intrigo di denaro e inimicizie che vedeva William Kent, compagno officioso nonché cognato della vittima Fanny Lynes , al centro di una cospirazione. La clandestina coppia, infatti, si era da poco trasferita in affitto nella casa di Richard Parsons a Cock Lane. Presto Parsons si trovò a chiedere in prestito a William Kent, suo affittuario, delle somme di denaro che non riuscì a restituire innescando così una serie di aspri litigi terminati con il trasloco della coppia, ormai in attesa di un figlio. La morte di Fanny dovuta al vaiolo ed un testamento particolarmente generoso nei confronti del compagno fornì sia a Parsons che alla famiglia Lynes, ancora oltraggiata sia da quell'unione illecita che dal testamento, la perfetta occasione per vendicarsi ed appropriarsi delle sostanze di Kent. Fu proprio, infatti, attraverso la suggestionabile figlia dodicenne di Richard Parsons che il fantasma di Fanny fece le sue prime apparizioni rivelando dettagli scabrosi sulla sua morte e

⁷⁸ H. W. Pericord and F.C. Bergmann (ed.) *The Plays of David Garrick*, vol I, Souther Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1980, p. 251

della sua vita matrimoniale facendo di Parsons un uomo ricco e famoso e di William Kent un sospettato in disgrazia.

La verità sul caso cominciò a trapelare nel momento in cui un grosso pezzo di legno, utilizzato per produrre i colpi del fantasma, fu rinvenuto sotto il letto della piccola Elizabeth Parsons, forse la prima vittima delle macchinazione di suo padre. Come anticipato però, anche quando Richard Parsons fu condannato a due anni di prigione e tre giorni di gogna la folla radunatasi si dimostrò totalmente benevolente nei suoi confronti organizzando persino una raccolta di denaro per suo conto;⁷⁹ un gesto difficile da decifrare. Infatti, altri casi e altre frodi concernenti il soprannaturale erano stati smascherati nei decenni precedenti⁸⁰ ma nessuno di essi aveva generato un tale clamore né una tale reazione. Era come se la cittadinanza londinese fosse grata a Parsons per aver dato origine, con la sua messa in scena, ad una nuova, piacevolissima forma d'intrattenimento.

Ciò che lo strano caso del *Cock Lane Ghost* dimostra, contro ogni possibile aspettativa razionalista, è quanto il mondo mistico e invisibile del soprannaturale non solo abbia retto al confronto con quello logico razionale-empirista della moderna società borghese ma l'abbia addirittura conquistato generando un interessante salto epistemologico riguardo lo status dell'inverosimile e della superstizione. Perfettamente integratasi negli ingranaggi della nuova macchina dell'economia dei consumi e della produzione culturale, la nuova categoria del soprannaturale di fatto marginalizzava la questione morale dell'*Incredulus Odi*⁸¹ oraziano e con esso tutti i didatticismi derivati dall'opposizione verità-errore, credulità-scetticismo, trovando nuova legittimazione nel mero principio economico di soddisfazione della domanda d'intrattenimento da parte del *reading public*. Come ben sottolinea Micheal Gamer, questo cambiamento si rifletterà poi anche in una trasformazione di tipo estetico nel tipo di "risposta" dei lettori

⁷⁹ L'intero racconto del caso è reperibile in D. Grant, *The Cock Lane Ghost* (London, Macmillan, 1965) nonché alla voce 'Elizabeth Parsons' nel *Dictionary of National Biography*.

⁸⁰ Nel novembre 1726, per esempio, Mary Tofts, gettò nello sconcerto il mondo della medicina e della fisiologia rivendicando il fatto di aver partorito conigli. Nel gennaio 1753, invece, Elizabeth Canning scomparve per quasi un mese in circostanze misteriose. Al suo ritorno, spiegò di essere stata rapita da due donne, una direttrice di bordello e una zingara, corredando il racconto del suo periodo di cattività con visite di angeli e spiriti.

⁸¹ Ciò a cui non si può credere, ciò che non è vero, deve ispirare disgusto.

nei confronti del romanzo, facendo del gotico il genere privilegiato per uno “shift from katharsis to aisthesis, or, in basic English, a shift from reading for information, and for the sake of entry into a verisimilar world otherwise inaccessible to the reader, toward reading as an escape.”⁸²

Eppure, prima di poter penetrare ufficialmente nella letteratura d'evasione, la commercializzazione e la spettacolarizzazione del soprannaturale dovettero passare per un altro mezzo: il teatro. Il teatro che a partire dal 1741 vide la comparsa sulle scene di David Garrick, attore drammaturgo e produttore, che con la sua tecnica recitativa marcatamente naturalista segnò un passaggio importante per l'istituzionalizzazione di un certo gusto per la spettacolarizzazione del terrore. Se è vero, infatti, che come sottolinea Addison nello *Spectator no. 44* (1711) “there is nothing which delights and terrifies our English theatre so much as a ghost, especially when he appears in bloody shirt” è altrettanto vero che i modi di rappresentazione del soprannaturale sul palco erano ancora legati ad un tipo di pantomima basso mimetica godibile proprio in quanto chiaramente riconoscibile come inverosimile e ai limiti del comico. I diavoli danzanti del *Doctor Faustus* o le streghe sollevate dalle macchine volanti nell'interludio del *Macbeth* di Michael Davenant erano il prototipo di questo tipo di messa in scena la cui ostentata artificiosità serviva a tenere ben separati i mondi del meraviglioso e del naturale così come quelli della ragione e della suggestione.

Al contrario, nelle produzioni di Garrick i confini di questi mondi venivano continuamente messi in discussione grazie alla grande espressività e verosimiglianza recitativa dell'attore; un qualcosa che secondo Alan Kendal “would probably seem quite normal to us today, but it was new and strange for his day”. Uno stile meno ampolloso e posticcio quello di Garrick in grado di elevare la sospensione dell'incredulità degli spettatori ad un livello tale da riuscire a trasferire “the physical symptoms of fear from actor to spectator”. A questo proposito, Lichtenberg, viaggiatore di passaggio a Londra, espone con minuzia il momento d'incontro tra Amleto e il *ghost* nella produzione di Garrick ricordando come “His whole demeanor is so expressive of terror that it made my flesh creep even before he began to speak”. Allo stesso modo,

⁸² M.Gamer, 2004, *op. cit.*, p. 30

Fielding, nel *Tom Jones*, si fa gioco dello scetticismo del personaggio Partrige descrivendo come “the scene between the ghost and Hamlet, when Partrige gave that credit to Mr Garrick, which he denied to Jones, and fell into so violent a trembling, that his knees knocked against each other.”

Complici di Garrick nell’elevare il livello di pathos e terrore del pubblico durante le scene a contenuto magico e soprannaturale, le nuove tecniche d’illuminazione dei teatri che, a partire dagli anni sessanta del settecento, portarono all’introduzione del buio totale in platea (black-out) sostituendo l’esistente sistema d’illuminazione diffusa a candele e candelabri con quella minima ma efficace delle lampade a bordo palco (footlights). Questo non solo riduceva drasticamente la possibilità di distrazione dei singoli spettatori, sempre meno consapevoli di cosa gli accadesse attorno per via della penuria di luce in sala, ma intensificava il potere stesso dell’illusione drammatica contribuendo a trasformare l’esperienza del teatro da pratica sociale chiacchierata e di relazione a stimolazione di soggetti isolati e passivizzati, uniti solamente dalla partecipazione alla visione.

Ecco dunque che prima del *Castle of Otranto*, delle teorizzazioni sul Sublime di Kant e Burke o del saggio di Mrs Atkin sul *Pleasure Derived from Objects of Terror*,⁸³ il repertorio di apparizioni e fantasmi del teatro di Garrick contribuì ad indirizzare ed educare il gusto popolare londinese verso il godimento, per non dire il consumo, del piacere scaturito dalla spettacolarizzazione della paura e del soprannaturale. Convenzioni, quest’ultime, ormai pronte per essere inglobate nella produzione letteraria in prosa sotto forma di un nuovo genere: il romanzo gotico.

2.5. Banconote, case correzionali, musei: materializzazioni e smaterializzazioni del Secolo dei Lumi

Oltre che per gli spettri shakespeariani a teatro o le manifestazioni dall’aldilà da prima pagina, è comunque fondamentale ricordare che una certa

⁸³ Testi fondamentali per la creazione di un’estetica del “gotico” di cui darò conto nel capitolo successivo.

riflessione circa la sospensione dell'incredulità riguardo l'invisibile e l'immateriale coinvolse la società britannica anche in ambiti non immediatamente riconducibili a quello dell'intrattenimento e, nella fattispecie, in quello monetario, correzionale e della conservazione culturale.

Se abbiamo infatti già identificato gli anni del decollo del romanzo, e ancor più quelli della diffusione del romanzo gotico, come periodo di gestazione per la nascita del capitalismo moderno, poco si è sottolineato lo shock a livello socio-antropologico che questa ha comportato. A far emergere la natura traumatica dell'evoluzione economica moderna è David Graeber, appunto antropologo, che nel suo studio sull'istituzione del debito⁸⁴ illustra come la storia delle origini del capitalismo sia una di distruzione: una graduale cancellazione della mentalità e dell'intero sistema di norme morali e comportamentali che per secoli avevano caratterizzato lo stile di vita comunitario del mondo pre-industrializzato:

For most English villagers, the real font and focus of social and moral life was not much the church as the local ale-house – and community was embodied above all in conviviality of popular festivals like Christmas or May day, with everything of such celebrations entailed: the sharing of pleasures, the community of the senses, all the physical embodiment of what was called “good neighborehood”.⁸⁵

Un'epoca di profondo materialismo, secondo Graeber, quella dell'Inghilterra pre-capitalista che faceva del debito e del buon vicinato “the very fabric of sociability”. In questo sistema, infatti, monete e contante erano mezzi di pagamento riservati quasi esclusivamente a due categorie di transazioni, quelle commerciali tra sconosciuti e quelle illegali scaturite da azioni criminali, mentre per le restanti casistiche la fisicità di una stretta di mano, la concretezza di uno scambio alla pari così come il valore di un favore pendente restavano la principale modalità relazionale nonché un vero e proprio “collante” tra i membri della comunità.

Cold cash was employed largely between strangers, or when paying rents, tithes, and taxes to landlords, bailiffs, priests, and

⁸⁴ D. Graeber, *Debt, the first 5000 years*, Melville House Publishing, New York, 2011.

⁸⁵ D. Graeber, *Ivi*, p. 320

other superiors. The landed gentry and wealthy merchants, who eschewed handshake deals, would often use cash with one another, especially to pay off bills of exchange drawn on London markets. Above all, gold and silver were used by the government to purchase arms and pay soldiers, and among the criminal classes themselves. This meant that coins were most likely to be used both by the sort of people who ran the legal system – the magistrates, constables, and justices of the peace – and by those violent elements of society they saw it as their business to control⁸⁶.

Dunque il contante non è solo il mezzo per saldare i debiti ma anche e soprattutto per liberarsi da ogni forma di vincolo con creditori gerarchicamente superiori (lo stato nel caso delle tasse o il padrone di casa nel caso degli affitti) o semplicemente estranei con cui non era né necessario né gradito mantenere un rapporto (come i mercenari pagati dai sovrani o gli accordi commerciali).

Eppure, proprio sulla base di queste accurate descrizioni Graeber si domanda:

How is it that this age of ruthless materialism, in which the notion of money as a social convention was rejected, also saw the rise of paper money, along with a whole host of new credit instruments and forms of financial abstraction that have become so typical of modern capitalism?⁸⁷

Come spiegare in un secolo e in un paese ancora così legati ad una sorta di cultura del tangibile l'incalzante sviluppo di strumenti invisibili e fittizi come la banconota cartacea e le transazioni borsistiche?

A livello storico, l'introduzione della banconota (o moneta legale) quale mezzo ufficiale per regolarizzare tutti i tipi di rapporti economici all'interno della comunità viene associato da Graeber all'apertura dell'Inghilterra, attraverso i traffici dell'East India Company, agli scambi commerciali internazionali, soprattutto con la Cina. In questa ipotesi, il bisogno da parte dello stato di utilizzare moneta metallica per le transazioni coi partners orientali, che vedevano nell'oro l'unica garanzia di valore del pagamento, avrebbe portato ad un graduale ritiro dei *coins* dalla circolazione

⁸⁶ D. Graeber, *op. cit.*, p 329

⁸⁷ D. Graeber, *Ivi*, p 337

interna e l'inserimento di una valuta cartacea emessa dalla banca d'Inghilterra a sostituzione.

A livello "umano", invece, le ripercussioni di questo radicale cambiamento nella gestione monetaria si configurano innanzitutto in termini di salto cognitivo in base al quale la popolazione si trovava a dover passare da una concezione del denaro quale valore intrinseco, in quanto vincolato al tipo di metallo di cui si componeva materialmente la moneta, ad una di denaro in quanto valore nominale⁸⁸. Infatti, ormai svincolata dalle riserve di oro e argento di cui veniva usata a corrispettivo, come un fantasma la nuova moneta legale diventava la rappresentazione sensibile di un qualcosa di totalmente intangibile: il valore aureo. Una finzione economica che acquista valore solo in virtù del suo essere riconosciuta, dallo stato e dalla collettività, quale metodo di pagamento condiviso la cui legittimità dipende da un altrettanto condiviso esercizio di sospensione dell'incredulità da parte dei suoi emettitori ed utilizzatori. Lo stesso Goethe, grande osservatore del suo tempo, fornirà una sintesi perfetta del problema della "credibilità" della nuova banconota nell'episodio della visita al sovrano del Sacro Romano Impero nel *Faust* (1808). Schiacciato da un'infinità di debiti per il mantenimento dei fasti e degli eccessi di corte, l'Imperatore viene convinto da Faust e Mefistofele a pagare i suoi creditori emettendo moneta cartacea; un processo più simile ad un gioco di prestidigitazione che ad un meccanismo economico: "You have plenty of gold somewhere underneath your lands, [...] just issue notes promising your creditors you'll give it to them later. Since no one knows how much gold there really is, there is no limit on how much you can promise."⁸⁹

Proprio la questione del rischio derivato dall'eccessiva astrazione dei nuovi strumenti economici aveva già colpito l'opinione pubblica ed il mercato finanziario inglese all'inizio del secolo attraverso il fenomeno delle bolle

⁸⁸ Valore nominale riassunto nella formula *Fiat currency* dal latino *fiat* "che sia" che in questo caso diventa "che sia denaro".

⁸⁹ Goethe, *Faust*, libro II, Atto I. Un'ulteriore allusione al carattere magico-alchemico della creazione del denaro attraverso la banconota è contenuto anche ne *Il Milione* di Marco Polo nel momento in cui il viaggiatore veneziano si trova a commentare la pratica da parte dell'imperatore cinese di fare della carta un bene prezioso quanto l'oro. Pensare che invece in Europa, ancora nel sedicesimo secolo, I sovrani preferivano ingaggiare maghi e alchimisti vari per trarre oro dai metalli basici.

speculative. Negli anni immediatamente successivi alla fondazione dei primi colossi bancari nazionali⁹⁰, infatti, una serie di frodi finanziarie ed imprese commerciali fallimentari avevano fatto crollare le borse di mezza di Europa rivelando la natura ingannevole e potenzialmente rovinosa delle transazioni a titoli. In economia si definisce bolla speculativa una particolare fase di mercato caratterizzata da un aumento repentino ed ingiustificato dei prezzi di beni o titoli dovuto ad una crescita esponenziale della domanda motivata solo ed esclusivamente da un fattore di fiducia, illimitata ed irrazionale, sulle possibilità future di guadagno di quel bene o quel titolo⁹¹.

Nel caso della South Sea Bubble (1720), si trattava di una società mercantile, appunto la South Sea Company, fondata nel 1711 col fine di rilevare il debito pubblico inglese. In cambio, lo stato offriva il pagamento di un cospicuo interesse annuo e della concessione del monopolio del commercio con le colonie spagnole del Sudamerica. La fiducia nei confronti delle sorti della South Sea Company e la corsa all'acquisto dei titoli azionari della stessa che ne derivò cominciò ad arricchire gli amministratori della società ed i primi azionisti alimentando l'emissione di nuovi titoli a prezzi sempre più elevati. La crisi si raggiunse quando, a fronte di guadagni irrisori realizzati dalla compagnia e comunque del tutto insufficienti per pagare i premi e i dividendi tra tutti gli azionisti allora esistenti, non solo la società continuò ad emettere nuovi titoli ma il loro prezzo continuava ad essere mantenuto ingiustificabilmente alto. Una frode in piena regola che ricalcava quella con cui, qualche anno prima, l'economista scozzese John Law aveva sconvolto la Francia nel 1717. Anche in quell'occasione, si trattava dell'emissione incontrollata di titoli azionari da parte della *Compagnia del Mississippi*, società impegnata nel risanamento del debito pubblico francese a fronte del monopolio commerciale con la Louisiana e del rilancio dell'impresa coloniale nella stessa. Lo stratagemma di Law fu principalmente di tipo

⁹⁰ In Francia nel 1716, in Inghilterra già dal 1694 ed ancor prima in Olanda nel 1609 con la Amsterdamsche Wisselbank

⁹¹ Attualmente illegale, questo tipo di modello di "marketing multilivello" ha il nome di "schema Ponzi" in base al quale i primi coinvolti nella catena di investimenti riescono ad ottenere alti ritorni economici a breve termine a patto che si trovino continuamente nuove vittime disposte a pagare le quote. I guadagni, infatti, derivano integralmente dalle quote pagate dai nuovi investitori e non dalle attività produttive o finanziarie della compagnia in cui s'investe.

promozionale presentando la Louisiana, all'epoca palude malsana e inospitale, come una sorta di "Eldorado" provocando così la febbre speculativa sulle azioni ed il successivo crack della borsa francese.

Dunque la nuova fluidità e immaterialità del capitale della nascente economia di mercato possono essere visti come un ulteriore fattore traumatico di cui il genere gotico possa essersi fatto interprete. Un trauma sociale ed antropologico che contribuì ad avviare un graduale processo di scioglimento delle reti relazionali all'interno delle comunità nonché a sviluppare una certa sensibilità per la categoria dell'intangibile, particolarmente centrale nel genere gotico.

Oltre al denaro e ai suoi misteriosi flussi, in quegli stessi anni qualcos'altro era in procinto di essere relegato al dominio dell'invisibile: la devianza. Devianza in entrambe le sue direttrici di allontanamento dalle leggi dello stato e dalle norme sociali, dunque il crimine, ma anche di difformità dalla normalità fisiologica, dunque la follia o le diverse patologie comportamentali. Il *penitentiary act* fu una legge varata nel 1779 che per la prima volta introduceva il concetto di prigione, o meglio, il concetto di pena detentiva in sostituzione di quello di pena capitale. Prima di tale riforma, infatti, tutti i reati commessi all'interno del regno britannico, sia che fossero di tipo delittuoso contro la persona o di minore entità contro il patrimonio, erano punibili essenzialmente in tre modi: supplizio o mutilazione fisica, deportazione nelle colonie o morte. Ad un uomo trovato colpevole di essere insolvente nei confronti dei suoi creditori, ad esempio, potevano esser tagliati naso e orecchie. In maniera più diffusa, invece, la punizione per ladri, truffatori, assassini e criminali generici poteva contemplare opzioni come il pubblico supplizio delle carni (con rituali raccapriccianti tra cui la fustigazione o lo smembramento), l'impiccagione o nei casi più fortunati la deportazione a vita in nordamerica o nelle Indie occidentali. All'interno di questo sistema giurisdizionale, le prigioni venivano impiegate solo in qualità di plessi per il contenimento temporaneo dei detenuti in attesa dell'esecuzione della pena sentenziata⁹².

⁹²Briggs, Harrison, McInnis, Vincent, *Crime and Punishment in England, an Introductory Story*, 1996, UCL Press.

I motivi che indussero il governo inglese ad introdurre un sistema correzionale alternativo vanno individuati in due tipi di riflessioni: una di tipo contingente ed una più generale riconducibile alla temperie ideologica del secolo dei lumi. A livello circostanziale, infatti, la rovinosa epidemia di tifo scoppiata nel 1750 nella prigione di Newgate rivelò in maniera del tutto estrema l'impraticabilità del sistema carcerario esistente sia in termini di sovraffollamento che d'impossibilità di regolamentazione delle norme igieniche. Quando poi negli anni immediatamente successivi alla Guerra dei Sette Anni, una grande ondata criminale andò ad accrescere ulteriormente la popolazione carceraria di Newgate, si ebbe un nuovo scoppio di pandemia tifoide che, estesasi anche ai quartieri londinesi adiacenti alla prigione, portò la necessità di aprire nuove case di correzione e di sistematizzare l'organizzazione delle stesse a livelli di emergenza nazionale.

Eppure, la riforma della carceri inglesi può essere inquadrata anche da un punto di vista più generale quale massima espressione di quel fenomeno di razionalizzazione e centralizzazione di tutti gli aspetti della socialità tipico del pensiero illuminista. Nella fattispecie, ciò che nel caso dell'istituzione carceraria viene sottoposto a razionalizzazione è il concetto di punizione. Trasformata da spettacolo pubblico focalizzato sul corpo quale oggetto della repressione penale a processo invisibile di rieducazione dell'anima attraverso la reclusione prolungata e la sospensione dei diritti, la punizione acquista nel moderno stato borghese un carattere "privato" che di fatto contribuisce a una vera e propria smaterializzazione della devianza. Mendicanti, giovani malfattori, criminali professionisti, sbandati, ritardati, donne di malaffare e con loro tutta quella schiera di "persone 'senza padrone' gettate sulla strada in seguito alla dissoluzione del sistema caritativo dei monasteri cattolici, la fine dei seguiti feudali, le recinzioni e le espulsioni dei piccoli contadini dalla terra e la forte pressione demografica su un libero mercato del lavoro ristretto e sovraffollato"⁹³, tutti questi soggetti non erano

⁹³ Citazione tradotta dall'originale inglese Michael Ignatieff, *Just measure of pain: The penitentiary in the industrial revolution, 1750-1850*, Pantheon Books, New York, 1978, p.12-13.

più semplicisticamente allontanati ⁹⁴ dal mondo civile erano relegati all'invisibilità dell'interdizione forzata ed istituzionalizzata all'interno delle case correzionali e dei manicomi.

Non a caso, infatti, Michel Foucault identificherà proprio l'intervallo temporale tra metà Seicento a fine Settecento come l'era del "grand renfermement" – "the great confinement"; un periodo in cui il moderno stato borghese, figlio dell'empirismo inglese e dell'illuminismo francese, giustifica e definisce se stesso attraverso la creazione di uno spazio sociale in cui isolare e controllare l'anormalità. Anormalità che, come più volte rileva Foucault nel suo *Histoire de la Folie à l'âge classique*, almeno da principio non ha nulla a che fare con il patologico ma con il valore economico del lavoro: "Before having the medical meaning we give it, or that at least we like to suppose it has, confinement was required by something quite different from any concern with curing the sick. What made it necessary was an imperative of labor"⁹⁵. Utilizzati come sinonimi, povertà e pigrizia erano i mali posti a correzione nelle case d'interdizione che divennero presto delle case di lavoro (workhouses) atte a riassorbire la disoccupazione o per lo meno smaterializzarne gli effetti sociali più visibili.

Non è un caso, quindi, se è proprio attorno a prigioni e manicomi, entrambi simboli dell'ordine della repressione dello stato moderno, che nella Francia e nell'Inghilterra di fine settecento sembra costruirsi un nuovo immaginario orrifico del confinamento alimentato sia dall'erronea visione della devianza come malattia contagiosa pronta ad infettare chi ne è esposto sia dalla ben più legittima paura da parte dell'essere sociale e razionale di divenire egli stesso oggetto di reclusione forzata. Ansia, quest'ultima, giustificata dalla grande permeabilità ed arbitrarietà dei due mondi della normalità e dell'anormalità in età illuminista e dalla facilità con cui si poteva rischiare di passare dalla prima alla seconda categoria.

⁹⁴ In aperture del suo *Histoire de la Folie à l'âge classique* Foucault fa l'esempio della *Stultifera navis* medievale, la nave dei folli. Oltre ad essere il titolo di un libricolo satirico ad opera di Sebastian Brant (Basilea nel 1494), queste navi esistevano davvero. Esse servivano ad allontanare e allo stesso tempo contenere in uno spazio fuori dalle mura cittadine la follia.

⁹⁵ Citazione tratta dalla traduzione inglese dell'opera foucaultiana *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason*, (1965), Translated by Richard Howard, New York, Random House.

Ultimo, ma non sottovalutabile, evento nel processo di creazione di una sensibilità propedeutica all'avvento del genere gotico è poi la nascita, tutta inglese, dell'istituzione del museo. Al di là dell'intento conservativo e classificatorio, la prima conseguenza della fondazione di poli museali nazionali, tra cui il primo il British Museum nel 1753 per opera di Sir Hans Sloane, fu quella di rendere fruibile al pubblico⁹⁶, per la prima volta, l'esperienza del passato "for the Sake of Learning or Curiosity tending to the Advancement & Improvement of Natural Philosophy & other Branches of Speculative knowledge & in Order to render the said Repository of such Use to the Publick as by the Act for that purpose was meant & Intended."⁹⁷ Infatti, che si trattasse di resti architettonici, di veri e propri artefatti culturali o di oggettistica varia, grazie ad una sorta di magica "sacralità" dello spazio museale il frammento archeologico viene elevato allo status di "reliquia" che come una sineddoche riflette e materializza ciò che per natura è invisibile e inaccessibile: il passato.

Ecco dunque che tra tante astrazioni e smaterializzazioni avvenute durante il secolo dei lumi, la nascita del museo costituisce invece un movimento contrario verso la ri-creazione tangibile e la conseguente riappropriazione del mondo perduto dell'antichità. Connesso al presente in maniera del tutto inedita grazie alla fruizione collettiva all'interno dell'esperienza museale, il passato diverrà protagonista del gusto e della sensibilità della società inglese di metà Settecento inaugurando così un immaginario della caduta e della rovina di cui i castelli diroccati e le sinistre abbazie del romanzo gotico sono una delle più potenti espressioni.

⁹⁶ Pubblico che nel caso del British Museum si presentava come estremamente variegato. Non solo "learned and curious people", ma anche persone comuni della lower class. Nel 1784, ad esempio, il comitato scrive che il numero di visitatori giornalieri del museo "consisted chiefly of Mechanics and persons of the lower Class, few of whom would probably have been at any expence to satisfy mere curiosity." David M. Wilson, *The British Museum, A History*, London BMP 2002, p. 65

⁹⁷ D. M. Wilson, *Ivi*, p. 4

2.6. Conclusioni

In apertura di capitolo, si era proposto d'investigare quanto la tesi comune alla maggior parte della letteratura critica di riferimento sul genere gotico, ossia la tesi del gotico come forma della transizione, fosse verificabile. Ebbene, in base a quanto espresso finora la risposta sembra essere affermativa. Una serie di piccole e grandi rivoluzioni, infatti, caratterizza gli anni del cosiddetto *Rise of the Novel* così come quelli dello stesso genere gotico, la cui stagione viene convenzionalmente circoscritta dagli anni ottanta del Settecento al 1835. Nonostante la portata teorica e l'impatto politico-sociale rappresentato dalla Rivoluzione francese e dal successivo Terrore potrebbero far pensare ad una connessione quasi esclusiva di questo evento traumatico con il decollo di questa forma letteraria, forma che dunque andrebbe a riflettere ed elaborare le trasformazioni del passaggio da *Ancien Régime* alla modernità, nelle sezioni precedenti si è dimostrato come questo assunto si riveli in realtà troppo semplicistico⁹⁸. Il genere gotico è sì da considerarsi come forma della tensione tra ciò che è superato e ciò che è sconosciuto in quanto nuovo ma questo deve essere contestualizzato all'interno di un panorama molto più complesso di trasformazioni non necessariamente o unicamente riconducibile a livelli di macro-storia. Ad esemplificazione di questo, nella sezione 2.4 si è mostrato come frodi e pettegolezzi concernenti il mondo mistico dell'invisibile ed il cambiamento delle tecniche di recitazione e d'illuminazione dei teatri durante la seconda metà del secolo trasformarono la messa in scena di elementi orrifici e terrifici in veri e propri eventi mediatici in grado di unire gli spettatori in una sorta di "community of feelings" che di lì a poco avrebbe accolto il genere gotico nella sua manifestazione romanzesca.

Sempre a conferma di un'interpretazione del gotico come forma di transizione tra l'incombente modernità, borghese urbana ed industriale, ed

⁹⁸ Richter: "Any simplistic notion of the gothic as a metaphor for the French Revolution runs a ground on the ways in which critics during the most exciting phases of the revolution fail to make such conscious connections." D.H. Richter, "*Gothic Fantasia*": *The Monsters and the Myths*." In *The Eighteenth. Century* 28:2 (Winter 1987): 149-170

un passato recente fatto di rovine, aristocrazia e ruralità, in 2.5 è stato poi spiegato come anche altri fattori, seppur non immediatamente connessi al mondo dell'intrattenimento e della letteratura, devono essere considerati. Nella fattispecie, oltre all'inedita fruibilità dell'esperienza del passato, reso visibile ed accessibile nella sua forma materiale di reperti e collezioni all'interno della nascente istituzione del museo o la centralizzazione razionalizzata da parte del nuovo stato borghese-illuminista di tutte le forme di devianza, sottratte alla pubblica esibizione e confinate nella lugubre intimità delle carceri riformate e dei manicomi, ciò che forse più di ogni altro elemento costituisce la cifra della trasformazione dell'Inghilterra della modernità è l'introduzione della valuta cartacea a partire dalla fine del XVII secolo. Emessa e garantita dalla neo-nata Banca d'Inghilterra, l'immateriale banconota a denominazione fissa è paradossalmente il segno più tangibile dell'irreversibile passaggio da una struttura economico-sociale prevalentemente comunitaria, basata sul debito materiale e su una rete ben circoscritta di rapporti di vicinato, ad una società sempre più urbana e capitalista che recide i vincoli di fiducia tra gli individui in favore di un'autonomia e di un isolamento generati dallo spettrale potere d'acquisto della banconota.

Ultimata quest'analisi dei fattori storico-sociali alle base della nascita del genere gotico, nel prossimo capitolo mi soffermerò sulla descrizione del contesto più strettamente letterario che, dalla Francia dell'Abbé Prévost alla Germania del Ritter-Räuber und Schauerromane, permise alla sensibilità gotica di approdare nelle pagine degli scrittori inglesi e vivere così la sua più fiorente stagione.

CAPITOLO 3

“A taste for ruins and picturesque survivals”: le radici del genere gotico 1765-1835.

All that has nothing of the Ancient gust
is call'd a barbarous or Gothique manner.
Dryden, *Du Fresnoy's Art Paint.*

Intraprendere un'investigazione critica che abbia per oggetto un genere letterario o, come nel caso del presente lavoro, un particolare genere romanzesco, può facilmente rivelarsi un'impresa dispersiva e dai risultati incerti in assenza di parametri di ricerca ben definiti. Per ciò che riguarda il romanzo gotico, poi, la vastità di materiali e fonti da tenere in considerazione assieme al variegato quanto contraddittorio numero di contributi critici a disposizione, rischia di compromettere in partenza qualsiasi tentativo di riflessione e, soprattutto, ridefinizione dell'argomento.

Ciò che infatti tende il più delle volte a sfuggire dal complesso universo di studi concernenti il gotico, sono tre gruppi di quesiti nella cui semplicità è racchiuso il segreto per un approccio coerente e comprensivo allo studio non solo di questa particolare forma del romanzo inglese ma di qualunque genere letterario. Nella fattispecie, tali interrogativi riguardano:

- come e da dove nasce il genere oggetto di studio.
- qual è il suo intervallo temporale di riferimento e come si comporta all'interno di esso.
- come, quando e per quale motivo si estingue.

Linee guida, queste, che costituiscono i parametri e le coordinate su cui la presente ricerca vuole strutturarsi. Se infatti nel secondo capitolo si è dato conto a livello introduttivo della relazione tra genere e contesto storico,

questo capitolo mira a rispondere al primo dei quesiti sopra riportati presentando un'esplorazione delle origini, geografiche e circostanziali, del genere gotico. Il capitolo quinto e sesto, poi, riguarderanno interamente la risposta al secondo gruppo di interrogativi portando avanti un esperimento di tipo computazionale in grado di produrre evidenze empiriche circa l'evoluzione degli aspetti formali, tematici e narratologici del genere tra il 1765 e il 1835. All'ultimo punto, invece, ossia quello relativo allo studio delle cause e delle modalità d'estinzione del genere, sarà dedicata soltanto una breve parentesi speculativa all'interno dei medesimi capitoli e delle conclusioni; una parentesi che assumerà il carattere vero e proprio di sintesi scientifica in quanto derivata dalla diretta osservazione ed interpretazione delle suddette evidenze empiriche.

3.1. *Ridefinire il gotico: storia di un'accezione "instabile"*

Forti delle premesse storiche delineate nel capitolo precedente, in questa prima sezione tenterò di ricostruire una possibile definizione del gotico riconoscendo nel carattere instabile, polisemico e tal volta contraddittorio dei romanzi ascrivibili a tale tradizione letteraria la vera cifra distintiva di questo genere. Successivamente, mi occuperò di delineare in breve la storia dell'accezione "gothic" dimostrando come la molteplicità morfologica sopra identificata come costitutiva ed tipologizzante del genere si rifletta già e sempre nell'evoluzione semantica di questo termine.

Per cominciare quindi il mio percorso di ridefinizione del genere gotico, partirò dalla descrizione contenuta nel *Glossary of Literary Terms* di M. H. Abram:

The Gothic novel, or in an alternate term, "Gothic romance"[...] flourished through the early nineteenth century. Authors of such novels set their stories in the medieval period, often in a gloomy castle replete with dungeons, subterranean passages, and sliding panels, and made plentiful use of ghosts, mysterious disappearances, and other sensational and supernatural occurrences; their principal aim was to evoke

chilling terror by exploiting mystery, cruelty, and a variety of horrors.⁹⁹

Un fenomeno letterario, quello del "Gothic romance", basato sulla combinazione di storie e personaggi situati in tempi remoti, il più delle volte medievali, atmosfere lugubri e misteriose e tutta una serie più o meno collaudata di espedienti narrativi (come l'utilizzo di fantasmi ed altre situazioni soprannaturali) ambientazioni ed elementi architettonici (castelli, prigioni, passaggi sotterranei e segreti).

Proprio l'elemento spaziale, nella sua doppia espressione di luogo geografico esterno e di specifici interni o immobili, sembra assumere particolare rilevanza critica in virtù del suo persistere quale pressoché unico tratto significativo con cui studiosi e commentatori del campo abbiano da sempre a "riconosciuto" e dunque classificato un racconto di finzione come gotico. Nella sua introduzione al gotico inglese, ad esempio, Jerrold Hogle segnala le seguenti ambientazioni come demarcatrici del genere: castelli, palazzi, abazie, prigioni, cripte sotterranee, cimiteri, una vecchia casa o un teatro, una metropoli e il suo contesto suburbano, un laboratorio, un edificio pubblico, una navicella spaziale, o la memoria di un computer¹⁰⁰. Unità di luogo che, nonostante troppo eterogenee per costituire una norma, sono comunque accumulate dalla costante di racchiudere in sé "some secrets from the past that haunt the characters, psychologically, physically".

L'idea di arricchire una possibile definizione del gotico con la connotazione di imminente senso di apprensione fisica e psicologica, non è poi così inedita. Al contrario, essa rispecchierebbe le linee del pensiero critico degli anni ottanta, e nella fattispecie degli studi di Ann B. Tracy, secondo la quale, invece di cedere alla prospettiva di un criterio classificatorio del genere di tipo esclusivamente topografico bisognerebbe riconsiderare il gotico da un punto di vista estetico-psicologico che ne evidenzia il pressante senso di persecuzione ed incombente dissoluzione:

⁹⁹ M. H. Abram, *Dictionary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston, 2009 (Ninth Edition, pp. 117-118)

¹⁰⁰ Jerrold Hodge, *The Gothic in Western Culture* in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007 p. 11

Gothic fiction is characterized by a chronic sense of apprehension and the premonition of impending but unidentified disaster [...] The Gothic world is quintessentially the fallen world, the vision of fallen man, living in fear and alienation, haunted by the images of his mythic expulsion, by its repercussion, and by the awareness of his unavoidable wretchedness.¹⁰¹

Del contributo teorico ma soprattutto pratico della Tracy nell'avanzamento degli studi sul romanzo gotico mi occuperò più avanti nel corso di questa ricerca, specificamente nel capitolo quarto e sesto. Per ora mi preme sottolineare quanto questo tipo di descrizione focalizzata sull'interiorizzazione, seppur suggestiva e tendenzialmente veritiera, risulti ancora una volta troppo vaga ed incompleta.

A gettare ulteriore confusione in questo intricato panorama di definizioni del genere gotico, ci sono poi le teorizzazioni di David Punter e Glennis Byron, i quali, nello studio del 1994 *Gothic*, sembrano negare l'effettiva esistenza di un genere unitario e circoscritto nel tempo in favore di una visione più olistica della letteratura del terrore quale insieme di elementi tematici e narratologici diffusi nella totalità dell'esperienza letteraria occidentale, rievocati e rievocabili in specifici momenti: "Gothic is more to do with particular moments, tropes, repeated motifs that can be found scattered, or disseminated, through the modern western literary tradition."¹⁰² Dello stesso parere sembra poi essere, e concludo, Fred Botting, il quale chiamando in causa *l'Anatomia della Critica* di Northrop Frye riassume il gotico nella più vasta categoria finzionale del *Romance* giustificando così la sua natura di "story of elsewhere" (67) lontana nel tempo e nello spazio:

Critical Historians of genre situate the gothic romance as a subordinate form of the more enduring, developed and historically embedded genre of ROMANCE. Fryes, for example, locates gothic fiction as a subsidiary type of romance which exemplifies its more popular and primitive features, marking "a different social development of literature". Romance originates both from the secular tales of chivalry, knight-errantry and religious legends of saints. It can further be divided in two

¹⁰¹A. B. Tracy, *The Gothic Novel 1790-1830 Plot Summaries and Index to Motifs*, University Press of Kentucky, 1982, p.3

¹⁰²D. Punter, G. Byron, *Gothic*, Blackwell, 2004, p. vii.

types of world: “idyllic” (above the ordinary experience) or “night” (below the ordinary experience). Romance’s ascendant quest directed to transcendence and fulfillment gothic romances manifest a descent into anxiety and nightmare.¹⁰³

Sulla base di quanto espresso finora, sono dunque due gli interrogativi che sembrano emergere ed imporsi all’attenzione del lettore:

- 1) È possibile resistere alla tentazione di troppo facili generalizzazioni ed intraprendere uno studio del genere gotico che non risulti basato esclusivamente sul principio tematico, spaziale o psicologico?
- 2) Esiste un approccio, che più di ogni altro, riesca a dare conto di questo genere nella sua essenza e nelle sue strutture profonde?

Michael Gamer tenta di rispondere alla duplice sfida proponendo una ridefinizione del gotico che rinunci ad ogni sorta di criterio d’omogeneizzazione in favore di uno privilegiante la diversificazione:

[...]“Gothic” may be a notoriously shifting and complex object of study for any literary historian interested in genre, its rapid changes and instabilities at the end of eighteenth century, rather than frustrating us, should form part of our definition of the term.¹⁰⁴

Volendo dunque seguire la linea di Gamer e procedere con un’analisi mirante alla valorizzazione del carattere permeabile ed instabile di questo genere letterario, in quanto segue mi propongo di ricostruire le origini di tale molteplicità a partire dalla storia dell’evoluzione semantica dell’accezione “gothic”, primo vero elemento descrittivo e categorizzante del genere. Uno sguardo al campo d’occorrenza e al significato di questo termine tra diciassettesimo e diciannovesimo secolo, infatti, rivelerà una serie d’importanti alterazioni responsabili del processo di trasformazione dell’immaginario simbolico connesso all’aggettivo *gothic* e alla sua radice “*Goths*” dal barbarico al romantico.

A livello cronologico, il punto d’inizio della mia retrospettiva, così come dell’occorrenza dello stesso termine, è il tardo seicento, momento in cui a fronte dalle riflessioni intellettuali conseguenti ai fatti della *glorious*

¹⁰³ F. Botting, *Gothic*, London, Routledge, 1996, pp. 9-11 e 67

¹⁰⁴ M. Gamer, *Gothic Fictions and Romantic Writings in Britain*, Cambridge, 2000, p.86

revolution, venne a svilupparsi un intenso dibattito storico-politico sulle origini delle istituzioni della nazione britannica e sul ruolo delle tribù germaniche occupanti del V secolo nel processo di formazione delle stesse. Un dibattito il cui risultato più immediato fu la promozione di una profonda riscoperta delle radici culturali del carattere britannico il cui testo chiave venne presto identificato nel *Germania* di Tacito, testo del I secolo d.C. tradotto e divulgato in inglese a partire del 1777 per opera di John Aikin. In questo contesto, il sostantivo *Goths*, ovvero Goti, costituiva una sorta di etichetta collettiva utilizzata da storici e commentatori inglesi per riferirsi al suddetto gruppo di fondatori germanici.

Per quello che riguarda il discorso artistico-letterario, invece, una delle prime testimonianze, se non la prima, dell'uso dell'accezione "gotico" all'interno di un testo si deve al *Du Fresnoy's Art Paint* di Dryden e precisamente alla formulazione "All that has nothing of the Ancient gust is call'd a barbarous or Gothique manner."¹⁰⁵ In quest'opera del 1695, l'aggettivo "gotico", preferito da Dryden nella sua versione francesizzante "gothique", occorre quale termine di contrapposizione con l'antichità classica, andando così a delineare un significato di incivile, primitivo e barbarico. Proprio questa correlazione tra gotico e barbarico passerà poi all'ufficialità della moderna lingua inglese attraverso il *Dictionary* del Dr Johnson del 1775, alla cui voce "gothic" si trova scritto "one not civilised, one deficient in general knowledge, a barbarian". Quello del secolo dei lumi, è dunque un "gotico" che si configura come portatore di un valore "altro" rispetto al presente civilizzato¹⁰⁶; un valore la cui alterità deriva sia dal suo essere rappresentazione di un passato lontano sia dal suo carattere primitivo e di cattivo gusto opposto all'ordine e all'armonia classica.

Eppure, nonostante il tipo di significazione appena delineata poteva davvero considerarsi la più comune al tempo, un primo sostanziale slittamento semantico del termine cominciò a registrarsi a partire dal 1762

¹⁰⁵ Dryden *Du Fresnoy's Art Paint*, 1695

¹⁰⁶ A questo proposito Punter rileva "The Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilized; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; often for the English and provincial as opposed to the European or Frenchified, for the vernacular as opposed to an 'imposed' culture." D.Punter, G.Byron, *op. cit.*, 2004, p 8.

con la pubblicazione delle *Letters on Chivalry and Romance* di Richard Hurd. Utilizzato in associazione quasi binomica al sostantivo “romances”, in questo testo la componente di crudeltà barbarica insita nel “gothic” si trova convertita in elemento di pregio e seduzione, avvicinando la connotazione temporale del termine da un passato particolarmente arcaico a uno di tipo medievale.

The greatest geniuses of our own and foreign countries, such as Ariosto and Tasso in Italy, and Spenser and Milton in England, were seduced by these barbarities of their forefathers, were even charmed by the Gothic Romances. Was this caprice and absurdity in them? Or, may there not be something in the Gothic Romance peculiarly suited to the views of a genius, and to the ends of poetry.¹⁰⁷

Non deve sorprendere, quindi, se a distanza di soli tre anni dagli scritti di Hurd, Horace Walpole impiegherà il sottotitolo *A Gothic Story* per un romanzo ambientato nell'Italia tra undicesimo e tredicesimo secolo con castelli e cavalieri: “If the story was written near the time when it is supposed to have happened, it must have been between 1095, the era of the first Crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards.”¹⁰⁸

Tale deriva semantica dell’accezione “gothic” nel dominio medievale rimase comunque circoscritta, almeno in principio, all’utilizzo del termine quale aggettivazione del *romance*. Per quello che riguarda le restanti casistiche, invece, durante tutto il Settecento il termine continuò ad essere sinonimo di grottesco e primitiva brutalità; un assunto destinato a mutare solo verso fine secolo attraverso l’esplosione della moda letteraria delle *gothic stories* e la pubblicazione delle *Reflections on the Revolution in France* di Edmund Burke.

È infatti proprio grazie agli scritti di Edmund Burke, autore di cui tratterò ampiamente nella sezione 3.3, che l’immaginario gotico acquisirà, per la prima volta, un significato del tutto nuovo e in controtendenza con quanto attestato fino a questo momento, passando a un connotazione del tutto romantica basata su un’idea di purezza del primordiale e di nobile autenticità del passato arcaico e rurale. Non a caso, per Burke, il carattere

¹⁰⁷ R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance* in E.J. Clery and R.Miles, *Gothic Documents: A Sourcebook 1700-1820*, Manchester University Press, 2000, p. 69

¹⁰⁸ H. Walpole, *Preface to the Second Edition, The Castle of Otranto*, Penguin Classics, 2001

“gotico” della nazione britannica – che l’autore discute in questo testo in termini di ‘chivalry’ – è allo stesso tempo sia un agente di coesione sociale sia un indicatore di superiorità della cultura e delle istituzioni politiche inglesi sulla barbarica Francia rivoluzionaria. Questo in quanto, secondo l’opinione molto parziale dell’autore, i principi alla base di una società veramente democratica e civile come la ragione, il diritto naturale ed un forte senso del passato sarebbero un retaggio diretto ed esclusivo di quelle tribù germaniche, o “gotiche”, responsabili della fondazione della nazione britannica. David Punter riassumerà impeccabilmente il contributo dell’opera di Burke nella ridefinizione del significato della parola “gotico” in questi termini:

The Goths were now seen to have laid the very foundations of a democratic, rational British society, and the Gothic to be the site of a uniquely British culture and politics. [...] primitive has now become identified with the true, but lost, foundations of a culture. The Gothic past is consequently seen as retaining not only more power and vigor than the present, but also, in a strange way, more truly civilized values.¹⁰⁹

Come anticipato poc’anzi, contestualmente alle teorizzazioni nazionaliste di Burke lo sbocciare della lugubre primavera delle *gothic stories* con i successi di Radcliffe e compagni contribuì poi a trasformare in maniera definitiva lo spettro semantico del “gotico” relegandolo, ormai quasi esclusivamente, al ruolo di marchio identificativo dei romanzi appartenenti a questa nuova moda letteraria.

Concludendo qui l’annunciata parentesi sulla storia dell’accezione “gothic” e volendo ora tornare all’analisi dei fattori costitutivi del carattere mutevole di questo genere, il secondo elemento *a priori* da considerare è la questione della periodizzazione. Non tutti i critici, infatti, concordano sull’intervallo temporale da utilizzare come cornice cronologica di riferimento per questo fenomeno letterario e se per ciò che riguarda le sue origini l’opera di Horace Walpole sembra comunque rappresentare un punto

¹⁰⁹D. Punter, G.Byron, *op.cit.*, 2004, p.5.

fisso, molto si è discusso su quando e come stabilire un avvenimento o una data che sancisse effettivamente la fine del genere gotico¹¹⁰.

Nella perpetua altalena del ricambio generazionale di autori e lettori all'interno del sistema letterario, ad esempio, Moretti identifica nei primi anni della comparsa del romanzo storico¹¹¹ un'importante cesura. Anche Peter Garside concorda, nella sostanza, con l'ipotesi temporale morettiana collocando il declino della stagione gotica nella seconda decade del diciannovesimo secolo domandandosi però "how true is the notion that it (gothic novel) was 'replaced' by historical fiction" ¹¹² . Anche la periodizzazione di A.B. Tracy sembra confermare tale assunto utilizzando la data, più convenzionale che puntuale, del 1830, mentre altra opinione è quella di autori come David Punter o Fred Botting, i quali obiettano a tali cronologie affermando che il gotico non si sia mai, effettivamente, estinto.

Cercando ancora una volta di mettere ordine in tale panorama confuso e variegato, nella presente ricerca si è preferito identificare l'intervallo temporale di riferimento tra il 1765, anno di pubblicazione della seconda edizione di *The Castle of Otranto* di Horace Walpole – testo universalmente riconosciuto come iniziatore del genere nonché primo testo a cui venga assegnato il sottotitolo di *A Gothic Story* - e il 1835, anno di pubblicazione di *Rookwood* di William Harrison Ainsworth - testo nella cui introduzione si prende atto per la prima volta dell'effettivo declino della tradizione gotica. A conferma di quanto espresso, ecco due brani tratti dalle prefazioni dei rispettivi romanzi da cui si potrà dedurre il valore rappresentativo di *Otranto* e *Rookwood* quali opere cardine d'apertura e conclusione del genere gotico. Nel primo contributo, Walpole tradisce una certa ansia per la ricezione del suo romanzo da parte del *reading public* proprio a causa della "novelty of the attempt", consacrandolo così quale opera capostipite di una nuova moda letteraria.

¹¹⁰A dimostrazione della difficoltà di stabilire tale periodo ecco come Terry Hale identifica l'intervallo temporale del genere gotico "from the publication of Walpole's *The Castle of Otranto* in 1764 to some moment after Charles Maturin's *Melmoth the Wanderer* of 1820". T.Hale, *French and German Gothic, The beginnings*, Cambridge University Press, 2008, p.64

¹¹¹ Come una sorta di "effetto Waverley".

¹¹² P. Garside, J. Raven, R. Schöwerling, *The English Novel in the Romantic Era: consolidation and dispersal*, in *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, Oxford University Press, 2000, p.16

As diffidence of his own abilities, and the novelty of the attempt, were the sole inducements to assume that disguise, he flatters himself he shall appear excusable. He resigned his performance to the impartial judgment of the public; determined to let it perish in obscurity, if disapproved; nor meaning to avow such a trifle, unless better judges should pronounce that he might own it without a blush.

It was an attempt to blend the two kinds of romance: the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days, were as unnatural as the machines employed to put them in motion.

Nella prefazione a *Rookwood*, invece, William Harrison Ainsworth sembra sottolineare l'imminente e inevitabile conclusione della stagione del gotico, genere ormai logoro e privo di valore artistico capace di annoverare tra i suoi nuovi titoli solo romanzi spazzatura ("rubbish").

If I am not mistaken, it is destined shortly to undergo an important change... the structure, commenced in our own land by Horace Walpole, Monk Lewis, Mrs. Ann Radcliffe, and Maturin, but left imperfect and inharmonious, requires, now that the rubbish, which choked up its approach, is removed, only the hand of the skilful architect to its entire renovation and perfection.¹¹³

In via di conclusioni e riassumendo il contenuto della prima sezione, scopo di queste pagine è stato quello di evidenziare le problematicità insite in qualsiasi atto di definizione del genere gotico, sia a livello descrittivo che di periodizzazione, ripercorrendo la storia dell'instabilità e delle alterazioni semantiche del principale elemento di definizione di questa forma letteraria,

¹¹³ W.H. Ainsworth, *Rookwood, A Romance*, Nabu Press, 2010, Preface. Ad ulteriore conferma dell'intuizione di Ainsworth, secoli più tardi David Punter commenterà "The eventual decline in Gothic's popularity was clearly at least partially to do with a flooding of the market, and also with the way in which the hold of the early Gothic masters tended to stultify originality." David Punter, *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1: The Gothic Tradition*, Longman, London & New York, 1996, p.6

l'accezione "gothic". Successivamente, si è proceduto alla spiegazione della scelta della cronologia di riferimento utilizzata in questa ricerca individuando negli anni tra il 1765 e il 1835 la periodizzazione più appropriata. Nella sezione successiva continuerò a dare conto dell'eterogenea permeabilità del romanzo gotico analizzando in dettaglio le sue radici intertestuali all'interno della letteratura popolare francese e tedesca.

3.2. *Le radici continentali della letterature del terrore*

Lungi dal costituire l'unico ed improvviso esempio di un'estetica del terrore, a livello di genetica letteraria il romanzo gotico inglese deve le sue origini e molti dei suoi elementi costitutivi a due grandi forme di letteratura popolare europea: il *roman sentimental* francese, molto in voga nel continente così come in Gran Bretagna già a partire dalla prima metà del Settecento, e al *Ritter-Räuber und Schauerroman* della Germania di fine settecento. In ciò che segue, esaminerò entrambe queste tipologie di finzione narrativa evidenziandone la centralità per ciò che riguarda la formazione e le successive trasformazioni del genere gotico.

Il primo a notare il legame tra gli avventurosi intrecci del romanzo sentimentale francese e le prime forme di finzione gotica in Inghilterra fu James R. Foster nel 1927. Nel suo studio *The Abbé Prévost and the English Novel*¹¹⁴, il critico compara appunto l'opera di Prévost (1697-1763) e del suo immediato successore Baculard d'Arnaud (1718-1805) con alcuni classici del gotico inglese quali *The Recess*, *Warbeck* o *The Exiles* rivelando alla base del successo e dell'organizzazione strutturale degli stessi un sistema di traduzioni, prestiti e appropriazioni più o meno sostanziali dalla letteratura popolare francese.

Charlotte Smith, ad esempio, autrice di alcuni tra i best seller di fine settecento come *Emmeline* (1788), *The Old Manor House* (1793) o *Marchmont* (1796) fu prima traduttrice di uno dei più celebri romanzi de l'Abbé Prévost *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) pubblicato nel 1785 col titolo di *Manon Lescaut, or, The Fatal Attachment*. In maniera

¹¹⁴ James R. Foster, *The Abbé Prévost and the English Novel*, MLA 42 (1927): 443-64.

piuttosto interessante, sebbene in qualità di autrice la Smith non ricorra a prestiti diretti dall'opera dello stravagante monaco, come traduttrice sembra invece prendersi delle libertà talmente ampie da modificare in maniera profonda la versione inglese di *Manon Lescaut* avvicinandola per spessore psicologico e proprietà di linguaggio¹¹⁵ alle eroine del gotico già molto in voga in quel momento.

Operazione opposta a quella di Charlotte Smith, che come si è appena visto adatta Prévost alla moda letteraria inglese attraverso la traduzione, è poi quella di Sophia Lee, i cui romanzi sembrano invece ispirarsi, se non direttamente riprendere a piene mani, alla narrativa francese d'avventura di Prévost. Foster documenta questa pratica intertestuale della Lee almeno in due delle sue opere e nella fattispecie nel primo successo, *The Recess* (1783), e nel successivo *Warbeck* (1786). Nell'opinione dell'autore, infatti, il resoconto sulla prigionia e le successive peregrinazioni delle figlie clandestine di Mary Queen of Scots e del duca di Norfolk, centro dell'intreccio di *The Recess*, non sarebbe altro che una rivisitazione delle macabre avventure del *Cleveland* di Prévost; storia della fuga e della difficile sopravvivenza del figlio illegittimo di Oliver Cromwell negli anni successivi alla guerra civile. Allo stesso modo, la Lee si appropria e manipola il contenuto di *Varbeck*, racconto delle *Nouvelles Historiques* sempre di Prévost, producendone una versione sentimentalizzata dal titolo *Warbeck: A Pathetic Tale*, mentre nello stesso periodo Clara Reeve, altra capostipite della scrittura gotica femminile, costruisce il suo *The Exiles or Memoirs of the Count de Cronstadt*, amalgamando diverse storie e atmosfere provenienti dalla penna di Baculard d'Arnaud.

Sempre all'interno di questa riflessione sulle origini del romanzo gotico inglese, Terry Hale cercherà poi di delineare in maniera del tutto concreta le unità costitutive di questo genere letterario di diretta derivazione dalla narrativa d'avventura di Prévost e d'Arnaud riconducendo il tutto a tre specifiche tematiche:

¹¹⁵ Non è solo il profilo psicologico-emozionale della protagonista a mutare ma anche altri elementi quali il comportamento criminale dell'eroe maschile, di molto attenuato, e l'intero stile narrativo, divenuto più elegante e ornato così come tendenzialmente incentrato su toni da sublime burkiano.

- 1) l'impiego di un'ambientazione storica, ovvero la collocazione degli eventi oggetto della trama all'interno di un passato ben identificabile e, almeno occasionalmente, riconducibile a fatti realmente accaduti.
- 2) l'innovativo ricorso a temi e motivi tipici del sentimentalismo settecentesco utilizzati in giustapposizione a descrizioni appartenenti al dominio del macabro, grottesco o, di nuovo occasionalmente, del soprannaturale.
- 3) Lo sfruttamento del genere dell'avventura quale elemento strutturale di digressione fondato sulla continua accumulazione di nuove situazioni narrative (in termini di personaggi, *storylines* e ambientazioni) atte a conferire alla trama un senso di ricerca, *quest*, nella sua doppia accezione di inseguimento e persecuzione, senza fine.

Eppure, se in base a quanto delineato finora è possibile considerare il romanzo sentimentale francese come una delle fonti primarie a cui si deve l'origine del genere gotico in Inghilterra, l'indiscutibile evoluzione avvenuta al suo interno a partire dagli anni novanta del settecento, trasformazione tra l'altro concomitante a livello temporale con il periodo di massima egemonia del gotico sul mercato letterario inglese, è da attribuire a tutt'altra matrice.

Infatti, un'improvvisa quanto repentina penetrazione di racconti orrifici dalla Germania all'interno della prosa britannica è ciò che caratterizzò le decadi a cavallo tra i secoli diciottesimo e diciannovesimo; periodo comunemente noto alla critica come gli anni della "German Wave" e contraddistinto a livello letterario da una serie di contaminazioni dirette e indirette tra temi e motivi della letteratura popolare tedesca e l'esistente substrato narrativo del romanzo gotico inglese. Per contaminazione diretta s'intende la regolare pratica di traduzione dal tedesco all'inglese di queste particolari opere da parte di personalità quali Matthew Gregory Lewis e Robert Huish, non a caso entrambi autori successivamente ricordati dalla storia letteraria come grandi innovatori del genere gotico. Al contrario, quando si parla d'importazione indiretta ci si riferisce al processo d'acquisizione ed adattamento della narrativa del Ritter-Räuber und Schauerromane all'interno del romanzo britannico attraverso il filtro del mercato letterario francese, quest'ultimo divenuto particolarmente aperto e

ricettivo tra il 1789 e il 1792 a seguito dell'abolizione della legge sulla censura da parte del governo rivoluzionario.

Ma in che cosa consiste esattamente l'apporto della "German Wave" al gotico inglese e cosa s'intende, precisamente, per Ritter-Räuber und Schauerromane? Rispondendo a queste domande in ordine inverso, la suddetta tripartizione Ritter-Räuber und Schauerromane si riferisce ai tre principali sottogeneri del gotico tedesco¹¹⁶, la cui produzione è più o meno nettamente suddivisibile in romanzi incentrati su storie di cavalleria (Ritter), banditismo (Räuber) o del terrore (Schauerromane). Quella del gotico cavalleresco, ad esempio, è una categoria finzionale definibile sulla base della nozione di *Medievalismo*: storie di tornei e giostre, specchi magici, combattimenti tra cavalieri, tradimenti, voti solenni e soprattutto tribunali segreti, misteriose corti giudiziarie in cui i motivi della tortura e dell'abuso di potere da parte di monaci o signori senza scrupoli divengono espressione materiale dell'angoscioso problema della giustizia sommaria, questione particolarmente pressante per l'immaginario europeo post-rivoluzione francese. Pioniere di questo tipo di racconti fu il Goethe di *Gotz von Berlichingen* (1773), tradotto da Scott nel 1799, seguito subito dopo da giovani imitatori quali Christiane Naubert, autore di *Hermann von Unna* (1788), anch'esso tradotto in inglese e di massiccia rilevanza a partire dal 1794, e Christian Vulpius, autore di *Der Maltheser* (1804).

Per quello che riguarda i romanzi incentrati sulle vite di banditi e fuorilegge, invece, il prototipo della figura quasi archetipica del ladro dal cuore nobile va ricercato nel teatro di Schiller e specificamente nella sua opera *Die Räuber* (1781). Come infatti nota Agnes C. Murphy, il personaggio di Karl Moor, protagonista della pièce di Schiller, costituisce un'immagine cardine della tradizione gotica così come della letteratura romantica *per se* destinata a molte rivisitazioni e modificazioni. Di nobili origini, maltrattati ed esclusi dalla società, e per questo spesso carichi di desiderio di vendetta, la progenie dei banditi-gentiluomini alla "Karl Moor" decide di schierarsi contro

¹¹⁶ A.C. Murphy, *Banditry, Chivalry, and Terror in German Fiction, 1790-1830*, University of Chicago libraries, Chicago, 1935

il sistema corrotto e lottare per il bene superiore dell'umanità. Primo esempio ed erede di questa tradizione è l'*Abällino* di Heinrich Zschokke, protagonista dell'omonimo romanzo *Abällino, der grosse Bandit* (1793), che nel 1804 entrerà a far parte dei classici del gotico inglese grazie alla riscrittura di M.G. Lewis nel *Bravo of Venice*.

Ultimo dei sottogeneri del gotico tedesco, lo *Schauerroman* fa il suo esordio nel mercato letterario europeo attorno alla metà degli anni novanta del Settecento con una serie di "spirit tales" e romanzi del terrore la cui caratteristica distintiva è quella di un preminente uso di espedienti narrativi di tipo magico e soprannaturale. Tale sfruttamento di elementi quali spettri, demoni ed altri agenti ultraterreni può essere visto sia come una derivazione della fiaba popolare tedesca, genere a sua volta portato al successo qualche anno più tardi con la pubblicazione delle *Märchen* dei fratelli Grimm nel 1812, sia come retaggio dell'apologetica cristiana¹¹⁷, la cui radice didattico-moralizzante rimane ben presente all'interno delle trame dello *Schauerroman*, spesso focalizzate sul problema dell'esercizio del libero arbitrio da parte dell'essere umano. Se infatti, come si è visto in precedenza, l'uso del motivo del tribunale segreto risulta tipico del gotico cavalleresco (Ritterroman), il gotico del terrore si distingue per le sue costruzioni narrative miranti all'esposizione, o per dirla alla Edgar Allan Poe al *dénouement*, delle macchinazioni di una società segreta il cui operato minaccia la vita o la sicurezza dell'eroe. Ancora una volta, all'origine di questo tipo di finzione troviamo Friederich Schiller, il cui *Der Geisterseher*, opera incompleta del 1789 e pubblicata in inglese nel 1795 col titolo *The Ghost-Seer or The Apparitionist*, aprirà la strada a un nuovo filone di *ghost stories* e misteri massonici di cui i romanzi di Francis Lathom e Eliza Parsons sono i più eminenti esempi a livello britannico.

In via di conclusione, quanto descritto in questa sezione risponde al tentativo di presentare il genere gotico non più in termini di forma letteraria monolitica e uniforme bensì quale costruito collettivo e diversificato di

¹¹⁷ L'Apologetica (dal greco *απολογία*, *apologhía*, «discorso in difesa») è quella disciplina teologica propria di una certa religione che si propone di dimostrare la verità della propria dottrina, in difesa da tesi avverse. Nella Germania moderna, il *Discorso sulla conformità della fede e della ragione* di Leibniz costituisce uno dei massimi esempi di apologetica cristiana.

convenzioni narrative nate dalle contaminazioni intertestuali tra il romanzo inglese e le altre letterature europee. In questo modo, il *roman sentimental* francese di Prévost e d'Arnaud costituirebbe le fondamenta su cui gli scrittori britannici si trovarono a strutturare gli intrecci di questo nuovo tipo di finzione in termini di caratterizzazione dei personaggi (eroe perseguitato), ambientazioni spazio-temporali (passato storico e luoghi sinistri come castelli, prigioni, passaggi sotterranei, foreste, ecc...) ed espedienti narrativi (fuga degli amanti, rapimenti, naufragi, pirateria, banditi, agnizione). Diversi decenni più tardi, a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo, l'interferenza della narrativa popolare tedesca all'interno del mercato letterario francese ed inglese contribuirà invece a modificare profondamente la configurazione del genere gotico, consacrandolo, allo stesso tempo, quale forma egemone del romanzo inglese di fine secolo. Tali trasformazioni avvennero essenzialmente su due direttrici principali:

- 1) l'esaltazione dei temi del mistero e del segreto attraverso costrutti narrativi incentrati sull'indagine ed il disvelamento degli stessi.
- 2) un maggiore sfruttamento dell'elemento magico-soprannaturale (nella fattispecie spiriti, scheletri ritornanti, visioni, maledizioni, ecc...) utilizzato sia a fini funzionali che a livello del tutto decorativo.

E proprio la questione dell'estetica del grottesco e del soprannaturale costituirà l'oggetto di studio della sezione successiva. Continuando infatti nel mio tentativo di ridefinizione del gotico, in quanto segue abbandonerò l'orizzonte d'analisi delle origini geografiche e delle componenti strutturali dello stesso per abbracciare una prospettiva d'investigazione di tipo, per l'appunto, estetico incentrata sulla categoria del sublime.

3.3. *Dal pittoresco al sublime: da Addison a Burke*

Già presente nel romanzo francese d'avventura all'interno della generica categoria del *macabre*, l'uso del soprannaturale e di elementi orrifici all'interno del romanzo gotico trova la propria giustificazione formale nell'antichissima categoria stilistica, ancor prima che estetica, del sublime.

Com'è ben noto, infatti, il concetto di sublime nasce all'interno della riflessione classica sui *genera elocutionis*, ossia la dottrina degli stili, e specificamente nel trattato *Peri Hupsous* attribuito a Longino¹¹⁸. In questo testo, pubblicato per la prima volta a Basilea nel 1554 e diffuso a livello capillare in tutta Europa a partire dalla sua traduzione francese del 1674, si definisce sublime il "grande stile" retorico in grado di ammaliare il pubblico stimolandone il coinvolgimento emotivo (*pathos*) ed inducendolo a "sentimenti e riflessioni più alte di quanto in esso [nel discorso] è stato detto". Rinunciando quindi all'elemento persuasivo, già e sempre implicito in qualsiasi discorso retorico, o alla correttezza formale così come intesa dai dettami della poetica e retorica aristotelica, lo stile sublime si distacca quanto più possibile dall'idea di bello (*καλόν*) quale perfezione morfologica costituendosi piuttosto quale effetto estetico di trasporto trascendente:

Il Sublime trascina gli ascoltatori non alla persuasione, ma all'estasi: perché ciò che è meraviglioso s'accompagna sempre a un senso di smarrimento, e prevale su ciò che è solo convincente o grazioso, dato che la persuasione in genere è alla nostra portata, mentre esso, conferendo al discorso un potere e una forza invincibile, sovrasta qualunque ascoltatore.¹¹⁹

Un trasporto estatico, quello generato dal sublime, che secondo l'autore deriverebbe dal contatto non con il verosimile o il bello, nella fattispecie il "convincente" ed il "grazioso", bensì attraverso l'esposizione del pubblico ad un'esperienza di "smarrimento", a ciò che provoca sbigottimento (*ἐκπληξίς*), sorpresa (*θαυμαστόν*) e spavento (*φόβος*).

Ecco dunque che nella sua teorizzazione originaria, il concetto di sublime si configura sì come uno di tipo estetico, in quanto stile suscitante un effetto emozionale sull'ascoltatore, ma anche e soprattutto retorico. A sostegno di ciò, è da notare come il Longino identifichi più volte il sublime quale strategia linguistica sia definendolo in termini di "apice e dignità dell'arte del dire" (I, 3) sia insistendo molto sulla "tecnica", il "metodo" e la "disciplina" necessari affinché esso possa produrre i suoi effetti (II, 2-3)

¹¹⁸ Opera molto antica la cui trascrizione, la prima, è fatta risalire al X a.C.

¹¹⁹ Pseudo Longino, *Del Sublime*, traduzione a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano, 1991, cap.1.

Sarà solo a partire della traduzione francese di Nicolas Boileau del 1674 che il sublime si troverà definitivamente spostato fuori dell'ambito retorico nel quale lo aveva mantenuto la tradizione classica e consacrato quale categoria estetica a se stante. Evitando qualsiasi accenno sulla connotazione stilistica del termine, nella traduzione di Boileau il sublime viene definito esclusivamente quale effetto che i grandi pensieri e i sentimenti espressi dalla poesia hanno sulle emozioni dei lettori; un'interpretazione che trasferisce l'origine e l'essenza stessa di questo nuovo sentimento da chi lo produce (il poeta e la sua psicologia) al suo fruitore (la fisiologia dell'ascoltatore) e che influenzerà radicalmente lo sviluppo successivo della riflessione estetica sulla bellezza ed il piacere dell'arte.

Non è un caso, infatti, che gli anni di divulgazione della traduzione francese del *Peri hupsous* di Boileau, le decadi di passaggio tra diciassettesimo e diciottesimo secolo coincidano con il periodo di formazione e gestazione della cosiddetta estetica del pittoresco. Ponte tra le voluttuose ombre del barocco e l'immaginario crepuscolare pre-romantico, il pittoresco si costituisce quale gusto per oggetti e soprattutto rappresentazioni ritenuti dalla concezione classica del bello incapaci di destare piacere estetico. Tra gli elementi tipici del pittoresco spiccano due diverse tipologie di soggetti, fino a quel momento considerate prive di valore artistico: immagini e particolari tratti dal mondo naturale¹²⁰, presentato sia nella versione sinodotica di giardino che nella più panoramica paesaggistica, e vedute di rovine.

Proprio il tema delle rovine, inaugurato dalle serie pittoriche di Piranesi e successivamente stigmatizzato nella saggistica dall'opera di Edward Gibbon *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776) e di Constantin-François Volney *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (1787), si rivelerà di particolare importanza per la creazione dell'immaginario di caduta e dissoluzione specifico del romanzo gotico nonché, a livello più generale, per la formazione di un'etica e un'estetica romantica oscillante tra la riflessione sull'inevitabile finitezza

¹²⁰ Ciò che ci attira nei quadri dei grandi maestri del rinascimento, dirà Dubos, non è il paesaggio che si profila sullo sfondo, ma le figure umane che si accampano in primo piano. Johnson ripeterà: un filo d'erba è solo un filo d'erba, e non gli alberi ma gli uomini, i loro costumi, devono costituire oggetto di studio.

umana e la tensione nostalgica verso la gloriosa armonia del passato delle origini.

Per quanto riguarda invece il moto di riscoperta della natura e l'attribuzione ai suoi maestosi spettacoli di un effetto pittoresco, solo successivamente convertito in sublime, molto è da ricollegare alla diffusione della pratica del *Grand Tour* e della diaristica di viaggio. Lungi dal voler aprire in questa sede una parentesi sulle suggestioni e l'immaginario simbolico legate ai luoghi del tradizionale itinerario turistico-formativo dei viaggiatori britannici, è comunque importante notare come l'assenza di conoscenze specifiche relative all'ambiente geografico e in particolare alla topografia delle Alpi, porta d'ingresso tra l'illuminato nord Europa e le seducenti barbarie dell'Italia mediterranea, contribuisse a suscitare nei viaggiatori un sentimento contraddittorio di terrore misto a meraviglia. Sir Anthony Ashley-Cooper, ad esempio, terzo conte di Shaftesbury, descrive l'arco alpino come "Space astonishing" e "noble ruin" (Part III, Sec. 1, 390–91). John Dennis, invece, personalità fondamentale per la teorizzazione del "sublime religioso", racconta del suo viaggio in Italia, avvenuto tra l'altro sempre attraverso il passaggio per le Alpi francesi, in termini di "delight that is consistent with reason [...] mingled with Horrors, and sometimes almost with despair"¹²¹.

Nonostante sia dunque possibile considerare le impressioni ed i resoconti di viaggio dei pionieri del *Grand Tour* quale un primo passo verso il riconoscimento del gusto pittoresco all'interno della pensiero estetico britannico, sarà solo grazie alle parole di Joseph Addison che questo giungerà a piena maturazione trasmutandosi in vero e proprio, sebbene ancora non nominato o nominabile, sentimento romantico del "sublime". Nei suoi *Remarks on Several Parts of Italy etc.* (1701), ad esempio, Addison descrive la sua risposta emotiva alla vista, di nuovo, delle Alpi in termini di "an agreeable kind of horror". Circa dieci anni più tardi poi, dalle pagine del suo *Spectator* egli tornerà nuovamente ad occuparsi dell'ossimorico sentimento dell'"orrore piacevole" identificandolo quale conseguenza dall'esposizione dell'uomo ad oggetti che, per vastità ("greatness") e assenza di limiti

¹²¹J.Dennis, *Miscellanies*, 1693

percepibili (“unbounded views”), sembrano eccedere le capacità dell’immaginazione:

By Greatness, I do not only mean the Bulk of any single Object, but the Largeness of a whole View, considered as one entire Piece. Such are the Prospects of an open Champian Country, a vast uncultivated Desart, of huge Heaps of Mountains, high Rocks and Precipices, or a wide Expanse of Waters, where we are not struck with the Novelty or Beauty of the Sight, but with that rude kind of Magnificence which appears in many of these stupendous Works of Nature. Our Imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at any thing that is too big for its Capacity. We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stillness and Amazement in the Soul at the Apprehension of them.¹²²

Una sintesi lucida ed eloquente che anticipa di quasi ottant’anni quello che sarà poi la “dinamica d’animo” del sublime kantiano (1790); un sentimento che “solo per il fatto di poter essere pensato, dimostra una facoltà dell’animo che oltrepassa ogni misura dei sensi; il sublime commuove, deve essere grande e semplice, è una grandezza uguale solo a sé stessa, è ciò in confronto a cui ogni altra cosa è piccolo”¹²³. Eccone una più esaustiva spiegazione tratta dall’*Analitica del Sublime* (I parte, libro II) della *Critica del Giudizio*:

Il sentimento della nostra inadeguatezza a portarci al livello di un’idea che per noi è legge, è il rispetto. Ora, l’idea della comprensione di ogni fenomeno che può esserci dato, nell’intuizione di un tutto, è un’idea che ci è imposta da una legge della ragione che non riconosce altra misura definita, universalmente valida ed immutabile, all’infuori della assoluta totalità. La nostra immaginazione d’altra parte, anche nel suo massimo sforzo di giungere alla comprensione d’un oggetto dato in una totalità intuitiva [...], mostra i propri limiti e la propria insufficienza, ma anche al tempo stesso la propria destinazione ad adeguarsi a quell’idea come legge. Il sentimento del sublime della natura è dunque sentimento di rispetto per la nostra propria destinazione, che con una specie di sostituzione [...] rivolgiamo ad un oggetto naturale, che ci rende per così dire intuibile la superiorità della destinazione razionale delle nostre facoltà conoscitive sul massimo potere della sensibilità.¹²⁴

¹²² J.Addison, *Spectator*412, Giugno 1712

¹²³ I. Kant, *Critica del giudizio*, Utet, Torino, 1993, p.231

¹²⁴ I. Kant, *op. cit.*, pp; 232-234

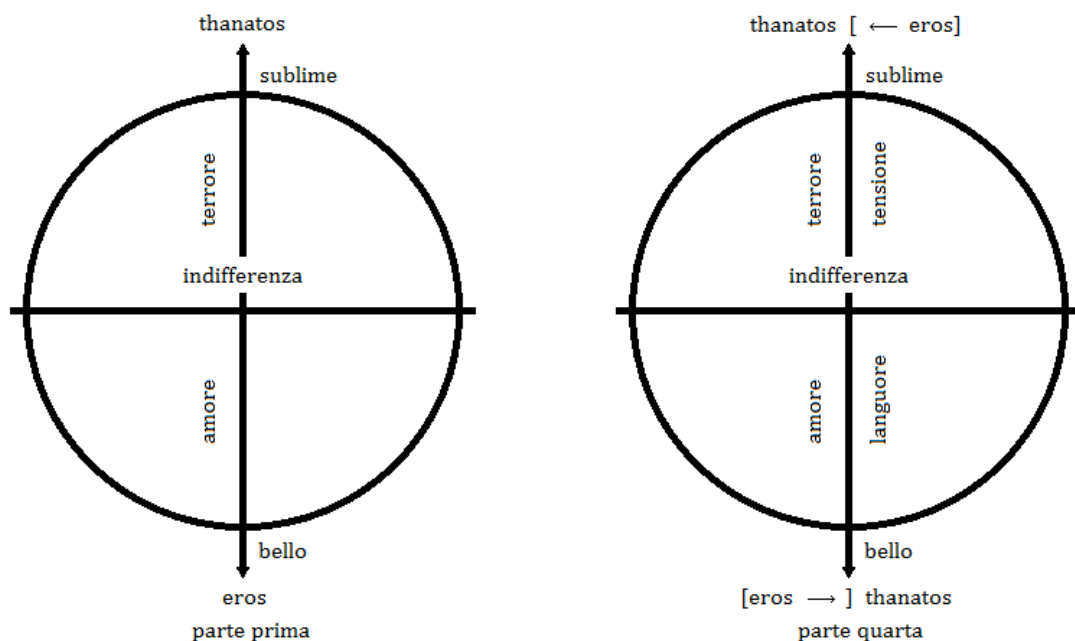
Abbandonando questa brevissima digressione su Kant, punto d'arrivo della riflessione del secolo dei lumi sul sublime, dopo Addison l'analisi della convergenza tra meraviglia e terrore all'interno dell'esperienza estetica tornerà al centro del dibattito culturale britannico attraverso l'opera di Akenside, Baillie¹²⁵ e naturalmente di Edmund Burke. In *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, testo pubblicato nel 1756 e divenuto una pietra miliare per il dibattito circa la legittimazione dell'uso di elementi orrifici, inverosimili e soprannaturali nella nascente letteratura del terrore, il filosofo scozzese riprende ed amplia spunti e fermenti del passato circa la definizione della categoria estetica del sublime contrapponendola a quella del bello per strutture, nessi causali ed effetti psicofisici sul fruitore. Proprio per ciò che riguarda quest'ultimo punto, il problema dell'effetto del sublime e la sua ricezione, si nota il debito dell'indagine burkiana con la tradizione empirista inglese. Se infatti nella reimpostazione della teoria estetica di Locke la soluzione del problema del bello deve essere ricercata "in base all'effetto che esso produce nell'animo", allora il discorso si sposta, ancor più che nella traduzione di Boileau, dal piano del produttore – privilegiato da Bacone e Hobbes – al piano del fruitore ponendo i termini per un assorbimento della disciplina estetica nella psicologia e di un completamento di quest'ultima nella fisiologia. Cos'è infatti l'*Enquiry* di Burke se non un tentativo di costruire un discorso scientifico sulle passioni umane attraverso l'osservazione e l'analisi dei loro sintomi fisici e psicosomatici? In quanto segue mi occuperò di sintetizzare i punti salienti di quest'opera concentrandomi sull'idea di terrore quale matrice originante il sublime e sulla teorizzazione delle diverse tipologie di piacere estetico da esso derivate.

Nell'investigare il nesso causale del sublime, suddiviso come da dottrina aristotelica in cause formali, materiali, efficaci e finali, Burke descrive il sublime quale sentimento originato non dalla passione d'amore, come nel caso della bellezza, ma dalla passione della paura:

¹²⁵ Mark Akenside autore di *Pleasures of the Imagination*, 1744, e John Baillie *An essay on the sublime*, 1747

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.¹²⁶

In termini fisiologici, terrore e amore sono due forme di attivazione dell'apparato psicofisico dell'uomo al di là del "tono" di inerzia che caratterizza il suo stato normale; il terrore corrisponderebbe a un moto di *tensione* mentre l'amore in uno di *languore*. Ecco come a livello grafico si potrebbe sintetizzare la fisiologia delle emozioni delineata dall'*Enquiry*.



Più avanti nel testo, poi, nella parte seconda, le componenti di dolore e minaccia ("pain, and danger") vengono raggruppate all'interno del più generale sentimento di terrore individuando proprio in questo il principio causale del sublime: "...terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime" (Part II, Section II).

¹²⁶ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Prairie State Books, University of Notre Dame Press, 1993, Part I, Section VII

Questa enfasi sul terrore rappresenta senza dubbio l'elemento più innovativo dell'opera burkiana, inedito rispetto alle teorizzazioni precedenti in quanto né Longino (VIII, 2) né Boileau avevano definito la paura una passione sublime. Viceversa, il terrore era stato invece centrale nella teoria del sublime religioso di Dennis, quest'ultimo visto come un sentimento opposto e speculare all'ammirazione tanto più forte quanto più il suo oggetto è grande¹²⁷. Per Dennis si può parlare di terrore, e dunque di sublime, in presenza di una minaccia alla "preservazione" (*preservation*) dell'individuo anche qualora questo si ponesse ad una certa distanza di sicurezza da esso¹²⁸; un assunto che Burke riprenderà ed approfondirà nella sua *Enquiry* attribuendo proprio al fattore prossemico, un particolare tipo di piacere estetico.

Nella sezione dedicata alla causa efficace del sublime, infatti, ossia alla risposta emozionale innescata dall'oggetto nell'osservatore-fruitor, l'autore dichiara che la differenza sostanziale tra bellezza e sublime risiederebbe nella natura del piacere da questi stimolato. In questo modo, se la bellezza suscita in chi ne è esposto un confortevole effetto di calma, percezione definita "piacere positivo" (*pleasure*), nell'opinione di Burke il sublime genererebbe nel suo osservatore un sentimento opposto di piacere, descritto in termini di "piacere negativo" (o *delight*), derivato sia dalla distensione del senso d'angoscia precedentemente creato sia dalla rimozione ultima della causa della sofferenza. Ma come è possibile, nell'atto pratico, stimolare questo tipo di diletto? La quarta sezione dell'*Enquiry* tenta di rispondere a tale questione identificando dolore e terrore quali cause di una "unnatural tension of the nerves" (IV, iii); un moto di tensione nervosa particolarmente benefica sia per il corpo che per l'intelletto in quanto "as a due exercise is essential to the coarse muscular parts of the constitution [...] the very same rule holds to those finer parts we have mentioned; to have them in proper order, they must be shaken and worked to a proper degree". Al di là del piacere fisiologico ricavabile dalle doti terapeutiche di questa tensione, per Burke

¹²⁷ Per Dennis, la fonte per eccellenza del sublime è Dio e quindi tutto ciò che si collega a Lui, come i fenomeni naturali o anche quelli soprannaturali, risulterà terrifico e dunque sublime.

¹²⁸ Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry*, Manson Scholar Press, 1971, p.90

affinché il soggetto possa effettivamente trarre diletto da uno stato d'apprensione è necessario che l'oggetto e la fonte di terrore - da cui appunto origina l'apprensione - siano posti sufficientemente lontano da lui in modo da non costituire un effettivo pericolo.

[...] if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which, as it belongs to self-preservation, is one of the strongest of all the passions¹²⁹.

Interessante notare però, come a fianco della suddetta concezione di “piacere negativo” basata sul senso di sollievo suscitato nel soggetto dall'esposizione a distanza con un oggetto terrorizzante, persista comunque anche un'ulteriore interpretazione del *delight* sublime quale eccitazione nervosa data non dall'allontanamento ma dall'avvicinamento del soggetto alla fonte del terrore.

Come una sorta di Giano Bifronte, il sublime burkiano rivela dunque la sua doppia essenza di categoria estetica basata sia su un effetto di sollievo e distensione che, allo stesso tempo, su un masochistico fremito di prossimità al dolore e alla morte. Sentimenti, questi, che nel 1773 confluiranno nel lavoro di John e Anna Letitia Aikin *On the Pleasure Derived from Objects of Terror* di cui riporto questo brano a sintesi e conclusione di questa sezione:

The pain of suspense, and the irresistible desire of satisfying curiosity, when once raised, for our eagerness to go quite through an adventure, though we suffer actual pain during the whole course of it. We rather choose to suffer the smart pang of a violent emotion than the uneasy craving of an unsatisfied desire. [...] A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced, of "forms unseen, and mightier far than we," our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers. Passion and fancy cooperating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement.¹³⁰

¹²⁹ E. Burke, *op. cit.*, IV,vii

¹³⁰ John e Anna Letitia Aikin, *On the Pleasure Derived from Objects of Terror*, in E.J. Clery and R.Miles, *Gothic Documents: A Sourcebook 1700-1820*, Manchester University Press, 2000, p.69

È l'alba di quella che Colin Campbell chiamerà *Etica Romantica*¹³¹; un gusto e una sensibilità articolati su un meccanismo di tensione e distensione attraverso la creazioni di bisogni, curiosità e aspettative la cui soddisfazione è rimandata, ritardata, sospesa. Un gusto e una sensibilità dominati dalla frenesia di incubi e ed incidenti soprannaturali così come dal languore sentimentalista di insperate agnizioni ed amanti ricongiunti. Un gusto e una sensibilità di cui, in ultima istanza, il romanzo gotico inglese rappresenta una delle prime e più esemplificative manifestazioni.

3.4. Conclusioni

Come preannunciato in apertura di capitolo, queste pagine corrispondono al tentativo affrontare il genere oggetto di studio a livello *pre-costruzionale* ossia rispondendo al primo degli interrogativi su cui si articola lo studio di ogni forma letteraria vista nel suo insieme: quello riguardo le sue origini.

Nel caso del gotico, il genere oggetto di questa tesi, è effettivamente possibile procedere ad una definizione utilizzando le categorie delineate dal critico David Richter nel suo saggio *Gothic Fantasia*:

In terms of the traditional "preconstructonal" view of the genre, the Gothic would be defined as a system of literary conventions: of **character types**, like the tyrannical parent, the criminal cleric, the courageous hero, the swooning heroine, together with a collection of assorted demons, ghosts, vampires, and the like; of **plot devices**, like mysterious prophecies, chases through dark passageways, peculiar apparitions, sadistic persecutions; of **conventional settings**, like ruinous castles, gloomy churchyards, claustrophobic monasteries and convents, and lonely mountain roads; and of **narrative techniques**, like the story within the story, liked frame narratives, and tales in the form of fragmentary manuscripts.¹³²

Personaggi tipo, motivi e tecniche narrative stereotipate ed ambientazioni convenzionali. Tutto tendenzialmente esatto ma, ed è qui che entra in gioco il

¹³¹C.Campbell C, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*. Edizioni Lavoro, Roma, 1992

¹³² D.H. Richter,*op. cit.*, p.34

capitolo appena ultimato, da dove vengono tali convenzioni? Qual è il substrato estetico ed intertestuale da cui originano le diverse componenti costitutive del genere gotico? Trattando tali questioni, nella sezione 3.2 si è mostrato il grande debito del gotico inglese con opere ed autori appartenenti alla narrativa popolare francese e successivamente tedesca, mentre nella sezione 3.3 si è voluto procedere con un breve, seppur complesso, excursus sul contesto filosofico-culturale in cui nasce e matura il concetto di sublime. Stile retorico, “dinamica dell’animo” e non ultimo categoria estetica privilegiante il dominio del "dark, uncertain, and confused", il sublime attraversa i secoli dall’antica Grecia dello pseudo-Longino fino all’Inghilterra illuminata ed empirista di Burke e degli Aikin divenendo, di fatto, la condizione di possibilità per lo sviluppo e la legittimazioni del romanzo gotico inglese.

Ultimato lo studio delle fonti e delle origini del genere oggetto di studio, è dunque possibile muovere verso i prossimi interrogativi, quelli relativi all’evoluzione e al comportamento del genere all’interno dell’intervallo temporale di riferimento così come quelli riguardanti la sua estinzione, per rispondere ai quali ricorrerò finalmente all’ausilio di strumenti e tecniche di macro-analisi computazionale. Questo è infatti l’ultimo capitolo in cui l’investigazione critica procede su binari metodologici tradizionali e per ultimare il passaggio tra sezione analogica (teorica) a digitale (sperimentale) di questa tesi nel modo più indolore possibile utilizzerò il capitolo quarto come “spartiacque” funzionale a introdurre e spiegare passo per passo le procedure atte alla preparazione dell’esperimento computazionale oggetto degli ultimi capitoli.

PARTE SECONDA
ESPERIMENTI

CAPITOLO 4

Fasi preliminari:

reperimento e preparazione dei dati

4.1. Da oggetti reali a oggetti della conoscenza

Come per ogni esperimento scientifico che si rispetti, prima di iniziare con la sua esecuzione e con il resoconto scritto di fasi di lavoro e risultati, è necessario effettuare una serie di operazioni e considerazioni preliminari. In un caso come questo, appunto di macro-analisi computazionale di un genere letterario, tali osservazioni riguarderanno essenzialmente le procedure di creazione e acquisizione del corpus di testi informato elettronico su cui verranno realizzati gli esperimenti computazionali illustrati nei capitoli successivi.

In informatica umanistica, l'insieme di operazioni atte alla ridefinizione degli oggetti culturali da un formato analogico ad uno digitale viene definito codifica; un atto che, prendendo in prestito le parole di Louis Althusser, realizza un importante slittamento paradigmatico dal mondo degli *oggetti reali* a quello degli *oggetti della conoscenza*¹³³. Se per il filosofo francese, infatti, la conoscenza di un oggetto reale è impossibile se non attraverso la creazione di un concetto dello stesso in termini di oggetto di conoscenza, un modello fluido e modificabile su cui operare, tale formulazione sembra rivelarsi assolutamente valida anche e soprattutto per gli oggetti culturali. Un libro, ad esempio, è un oggetto reale. Sia che si presenti, come finora è stato, nella consueta forma cartacea o nelle recenti versioni elettroniche (.doc, .pdf o kindle) per la lettura su schermo, il libro rimane un oggetto reale. Diviene

¹³³ Althusser non riprende né applicherà mai questi concetti all'ambito critico-letterario. La questione fa parte infatti di un annoso nodo epistemologico espresso da Feuerbach, e successivamente da Bachelard, riguardo il dualismo tra concreto in pensiero e reale-concreto e (concrete in thought, real concrete). Nella sua lettura de *Il Capitale*, Althusser dichiara che "the knowledge of a real object cannot be reached through an immediate contact with the "concrete" but only through the production of the concept of the object itself (in the sense of object of knowledge) as the absolute condition of its theoretical possibility" (Althusser, *Reading Capital*, 1968, pg 184).

classificabile quale oggetto di conoscenza, invece, il libro che, una volta digitalizzato, viene codificato e provvisto dell'apparato meta-linguistico descrittivo di *tags* e *metadati*. Definirò in dettaglio entrambi questi termini nel corso del capitolo; per ora basterà sapere che un corpus composto da questo tipo di testi, codificati e taggati, costituisce un modello. Un modello che, come si è visto dall'assunto althusseriano, è allo stesso tempo rappresentazione della conoscenza e condizione di possibilità della stessa e che, dal punto di vista dell'applicazione dell'approccio computazionale agli studi letterari, costituisce la base di unità accessibili e operabili su cui elaborare l'investigazione critica.

Nelle sezioni che seguono, dunque, illustrerò le diverse fasi preliminari dell'esperimento oggetto di questa tesi a cominciare dalla ricostruzione bibliografica del genere gotico, per poi concentrarmi al campionamento del corpus di riferimento e alla sua attuale acquisizione in formato digitale.

4.2. *Dentro il gotico: campionamento e costruzione del corpus digitale.*

In termini generali, si ha un campione quando una quantità limitata di una certa cosa viene intesa e usata a rappresentazione di una quantità più ampia della stessa. In termini più tecnici, invece, esso corrisponde al modello statistico per il processo di selezione casuale dei dati. Ora, visto che i dati osservati e studiati all'interno di questa ricerca riguardano le tendenze d'evoluzione del gotico quale genere letterario, il nostro campione di riferimento sarà composto da un corpus sufficientemente rappresentativo di romanzi gotici. Ma com'è possibile quantificare a livello numerico un grado di rappresentatività sufficiente del corpus? Per rispondere a questa domanda è necessario innanzi tutto ricostruire una bibliografia del genere gotico che sia il più possibile completa ed esaustiva. Solo a partire del numero totale dei romanzi considerati appartenenti al genere, infatti, sarà poi possibile decidere il numero di testi di cui dovrà comporsi il campione.

Sfortunatamente, ricostruire una lista di opere appartenenti a specifici sottogeneri romanzeschi che sia estensiva e allo stesso tempo affidabile è impresa incredibilmente ardua e insidiosa, soprattutto quando si tratta del gotico. Tale difficoltà non è però da ricondurre alla mancanza di letteratura critica a riguardo ma all'esatto opposto ossia all'offerta particolarmente ampia e bizzarra di studi bibliografici a disposizione.

In ambito accademico, infatti, l'esigenza di una classificazione sistematica della letteratura gotica fu da subito una questione molto sentita tanto da risultare, nel 1928, nella pionieristica pubblicazione di Jakob Brauchli's *Der Englische Schauerroman um 1800; Unter Berücksichtigung der Unbekannten Bucher, Ein Beitrag zur Geshichte der Volksliterature*¹³⁴. Successivamente, all'alba degli anni quaranta, lo studioso Montagu Summers rispose al deludente tentativo di Brauchli, «not merely incomplete but muddled in arrangement»¹³⁵, con la pantagruelica impresa di *A Gothic Bibliography* (1940) e poi ancora, nel 1964, con *The Gothic Quest*¹³⁶ (1964). Nonostante le stravaganti bibliografie del professor Summers abbiano costituito un valido contributo all'avanzamento degli studi critici sul genere gotico, esse sembrano comunque soffrire di quello che Frederick Frank, anch'egli grande specialista del genere, ha definito «an eccentric compulsion to comprehensiveness»¹³⁷. Infatti, nell'intento di dare conto in maniera pressoché totalizzante della ricchezza e della varietà del gotico, nelle sue tassonomie Summers accorpa indiscriminatamente romanzi, *chapbooks*, brevi racconti del terrore, *pièces* teatrali e tutta una serie di *romances* ed opere di finzione del diciassettesimo secolo ipoteticamente responsabili di aver contribuito alla formazione della poetica del gotico. Ulteriore neo di queste pubblicazioni è poi la mancanza di dati chiari e verificabili circa la collocazione o l'attuale esistenza di alcuni volumi; un qualcosa che mina nell'insieme l'affidabilità dell'opera di Summers e che non fa che confermare

¹³⁴J. Brauchli, *Der Englische Schauerroman um 1800; Unter Berücksichtigung der Unbekannten Bucher, Ein Beitrag zur Geshichte der Volksliterature* (1928), Garland New York, 1979

¹³⁵ M. Summers, *A Gothic Bibliography*, The Fortune Press, n.d., London, 1940, p 35

¹³⁶ M. Summers, *The Gothic Quest, A History of the Gothic Novel*, Russel & Russel, New York, 1964

¹³⁷ F.S. Frank, *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*, Garland, New York, 1987.

il monito di Peter Garside: «as a source of bibliographical information it (Summers) should be handled with great caution»¹³⁸.

E proprio una grande, o almeno una maggiore, “caution” metodologica è il principio che anima lo studio di Maurice Levy *Bibliographie Chronologique du Roman Gothique 1764-1824*¹³⁹ (1968); una ricostruzione attenta e dettagliata della cronologia letteraria del genere che esclude dalla lista qualsiasi tipo di fenomeno gotico non direttamente ascrivibile alla forma romanzesca. Nonostante l'attendibilità e la dovizia d'informazione prevista per ciascuna entrata però, l'eccessiva rigidità dei criteri di selezione di Levy costituisce ugualmente un problema ai fini del valore documentario della sua opera che lascia fuori dalle sue liste tutta una serie di romanzi non canonici ma comunque successivamente riconosciuti come appartenenti al genere.

Soltanto verso gli inizi degli anni ottanta, studiosi e accademici del romanzo gotico riusciranno a produrre una sorta di riflessione critica intermedia in grado di conciliare la selvaggia inclusività di Summers e il *rigueur* di Levy. Due testi particolarmente innovativi sono ascrivibili a questa tendenza: *The Gothic Novel, 1790-1830*¹⁴⁰ di Ann B. Tracy e *The Gothic Romance 1762 – 1820* del già citato Frederick S. Frank. Lungi dall'essere una semplice bibliografia, il lavoro della Tracy rappresenta un primo tentativo di analisi del genere gotico dal punto di vista narratologico e semantico nella sua interezza. Infatti, oltre a includere per ogni entrata informazioni quali nome dell'autore, data e luogo di pubblicazioni e numero di volumi della prima edizione, Tracy aggiunge un articolato riassunto delle singole trame e due interessanti appendici finali contenenti rispettivamente un indice dei nomi dei personaggi e un indice dei motivi narrativi. Seguendo l'esempio della Tracy, anche Frederick Frank offre nel suo lavoro una sinossi delle 500 entrate bibliografiche comprese nella sua opera includendo nelle sue liste testi prosaici dalla natura “gotica” molto variegati tra cui, oltre ai romanzi

¹³⁸ P.Garside, J.Raven, R. Schöwerling, *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, Oxford University Press Inc. New York, 2000, pg 23

¹³⁹ M. Levy, “*Bibliographie chronologique du roman gothique 1764-1824*” in *Le Roman gothique anglais 1764-1824*, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968

¹⁴⁰ A.B. Tracy., *The Gothic Novel 1790-1830, Plot Summaries and Index to Motifs*, The University Press of Kentucky, 1981

canonici, *chapbooks*, *shilling shockers* e parodie. Eppure, nonostante la disomogeneità di questo studio, la quantità e la verificabilità delle informazioni previste per ciascun titolo fanno della bibliografia di Frank una delle fonti più attendibili per una ricostruzione dell'evoluzione diacronica del genere.

Concludo questo resoconto del panorama esistente di studi bibliografici sul gotico con l'illuminante contributo di Franz J. Potter ed il suo *The History of Gothic Publishing*¹⁴¹ (2005). In questo lavoro, il criterio di selezione delle entrate è duplice e nella fattispecie consiste sia nel comprovare l'attuale disponibilità del titolo sia, allo stesso tempo, nel fornire dati circa l'attestata popolarità del romanzo all'epoca della pubblicazione. Inoltre, ciò che sembra conferire allo studio di Potter un'ineccepibile rispettabilità accademica è il confronto incrociato di ciascuna entrata con i più moderni sondaggi bibliografici sul romanzo inglese¹⁴² nella sua totalità.

In base a quanto delineato finora, non esiste uno studio tra quelli presentati che possa, da solo, essere considerato definitivo o accettabile e il modo migliore per ottenere una lista bibliografica del romanzo gotico che sia al tempo comprensiva e affidabile è quello di comparare ed integrare le diverse fonti a disposizione. Questa lunga e articolata operazione è risultata, nella presente ricerca, nella compilazione di una bibliografia perfezionata di 519 titoli consultabile nell'appendice I; romanzi gotici inglesi compresi nell'intervallo temporale dal 1764 al 1835.

Dopo la definizione dell'insieme di partenza nella sua totalità, è dunque possibile procedere al campionamento. Sfortunatamente, nell'ambito della creazione di corpora digitali per l'analisi testuale è altamente improbabile riuscire a effettuare una selezione genuinamente casuale delle unità rappresentative e questo perché molto se non tutto dipende dall'accessibilità delle opere scelte sia in formato cartaceo che, soprattutto, in quello elettronico. Nel nostro caso, ad esempio, dei 519 romanzi gotici della bibliografia di partenza è stato possibile recuperarne solo 180; 180 romanzi

¹⁴¹ F.J. Potter, *The History of Gothic Publishing, 1800-1835: Exhuming the Trade Publisher*, Palgrave Macmillan, 2005

¹⁴² Lo studio specifico a cui Franz Potter fa riferimento è *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles* di Peter Garside, James Raven e Rainer Schöwerling.

gotici dal 1764 al 1832 disponibili in formato digitale che vanno più o meno forzatamente a costituire il corpus campione dei nostri esperimenti¹⁴³. Ma come è possibile accedere a tale materiale e quali sono le fonti per l'acquisizione di testi elettronici? Le risposte a queste domande saranno appunto oggetto della sezione successiva.

4.3. *Acquisizione di corpora di testi digitali attraverso fonti private e aperte.*

Ci sono due modalità per costruire il proprio corpus di testi letterari digitalizzati: il primo è l'acquisizione – letteralmente il “download”- di questi da appositi database e piattaforme on-line, il secondo implica una procedura più articolata di trasformazione “manuale” dei singoli romanzi da uno status di oggetti reali, cartacei, ad uno di oggetti digitali. In quanto segue, mi concentrerò esclusivamente sull'esplorazione della prima categoria lasciando la spiegazione della creazione di corpora *ex-nihilo* alla sezione 4.4.

Dei database e delle piattaforme già esistenti per il reperimento di testi elettronici si possono distinguere due tipologie: progetti privati a pagamento e, specularmente, progetti open-source e dunque gratuiti. Della prima categoria fanno parte gli enti specializzati nella produzione di corpora destinati alla vendita o all'accesso per sottoscrizione. Tra questi ricordo la ProQuest, società di cui vedrò nel dettaglio i prodotti tra poco, o il numero sempre crescente di istituzioni accademiche impegnate nella graduale digitalizzazione delle proprie biblioteche e collezioni rese accessibili in rete sempre a fronte di una sottoscrizione.

La ProQuest è una compagnia specializzata in risorse informatiche, tecnologie software e gestione di contenuti quali, ad esempio, corpora digitali¹⁴⁴. Uno dei prodotti più prestigiosi di questa società è la *Eighteenth Century Collection Online* meglio nota come ECCO. Attualmente, ECCO è la più grande biblioteca digitalizzata di testi canonici e non canonici in lingua

¹⁴³ Anche il corpus campione è disponibile e consultabile nell'appendice II

¹⁴⁴ Tra le collezioni digitali ProQuest: UMI, ECCO, Chadwyck-Healey, SIRS, and eLibrary. <http://www.proquest.com>

inglese del diciottesimo secolo su microfilm; un archivio che in soli cinque anni dal suo lancio nel mercato nel 2005 ha ampliato la sua bibliografia fino ad oltre 180.000 titoli. Sempre parte della grande famiglia ProQuest, la *Chadwyck Healey Collection* è invece un progetto di entità minore, almeno in termini di titoli, interamente focalizzato sulla letteratura canonica inglese del diciannovesimo secolo. Entrambi questi corpora, digitalizzati e codificati, possono essere acquistati integralmente a un prezzo che si aggira attorno alle diverse centinaia di migliaia di dollari o consultati attraverso il pagamento di un'iscrizione annuale, che oscilla dai cinque ai dieci mila dollari.

Come si è introdotto poc'anzi però, oltre alle compagnie private anche molte istituzioni accademiche sono entrate nel business della digitalizzazione immettendo in rete le loro biblioteche rendendole accessibili al pubblico mediante sottoscrizione. Tra i progetti più importanti il *Text Archive* della Oxford University, l'*Electronic Text Center* della Virginia University, l'*Haithi Trust* della University of Michigan e da Illinois Urbana Champagne il *Digital Content Creation Team*.

In termini pratici, i vantaggi dell'utilizzo di questo tipo di piattaforme per l'acquisizione di corpora digitali sono immediatamente riconducibili sia ad un discorso di rispettabilità scientifica e accademica delle fonti sia, in maniera ancor più cruciale, al fatto che i testi appartenenti a questo tipo di collezioni sono stati già "trattati" e preparati per essere compatibili con la maggior parte dei software o dei linguaggi per l'analisi testuale. Tala procedura preparatoria, eseguibile anche senza la supervisione umana, include operazione quali la codifica dei testi e l'incorporamento di *tags* e metadati.

Come accennato in apertura del capitolo, la codifica è quell'operazione necessaria affinché un testo elettronico, in qualsiasi formato esso si presenti (RTF, .txt, html, ecc...), possa trasformarsi in un nuovo documento con configurazione e marcatura standard. La creazione di uno schema di codifica unificante con cui rappresentare la struttura semantica delle diverse tipologie di testualità digitale, sia dal punto di vista della forma del documento sia per ciò che riguarda le sue caratteristiche rilevanti, è da sempre scopo e compito della TEI (Text Encoding Initiative,). La TEI è un

consorzio di istituzioni internazionali di ambito linguistico- letterario nato al termine della conferenza al Vassar College (New York) nel 1987 al fine di sviluppare e mantenere una serie di linee guida di alta qualità per la codifica di testi umanistici. Il consorzio ha attualmente sede presso l'*Institute for Advanced Technology in the Humanities*, University of Virginia, e ancora oggi lavora per fornire gli strumenti e la grammatica¹⁴⁵ dell'organizzazione semantico-strutturale dei documenti digitali così da migliorarne portabilità, archiviazione e gestione. All'inizio dell'avventura TEI, l'SGML (Standard Generalized Markup Language) veniva utilizzato come linguaggio di marcatura designato per la creazione di documenti conformi mentre negli anni successivi al 1994, questo fu sostituito dal più aggiornato e versatile XML (Extensible Markup Language). Come deducibile dai rispettivi acronimi, sia SGML che XML possono essere considerati, più o meno verosimilmente¹⁴⁶, linguaggi di Markup, in italiano "linguaggi di marcatura": sistemi di meta-linguaggio descrittivo atti a demarcare ed etichettare le singole parti di cui un documento elettronico è composto. In maniera abbastanza intuitiva, l'utilizzo del linguaggio di marcatura diviene altresì cruciale per ciò che riguarda la preparazione di testi digitali da sottoporre ad analisi computazionale in quanto, nel momento in cui il documento viene processato dal computer, il sistema di simboli e definizioni descrittive del Markup è ciò che comunica alla macchina come classificare e di conseguenza "trattare" i diversi elementi del testo. Per maggior chiarezza, ecco un esempio pratico di codifica sul celebre capolavoro vittoriano *David Copperfield*:

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8" ?>  
<!DOCTYPE TEI.2>  
<TEI.2 TEIform="TEI.2">  
<TeiHeader>  
  
</titlePage>
```

¹⁴⁵ Grammatica liberamente scaricabile dall'apposita sezione del sito del consorzio: <http://www.tei-c.org.uk/Lite/DTD/textlite.dtd>

¹⁴⁶ In realtà, XML non costituisce un vero e proprio linguaggio di marcatura *per se* ma piuttosto un insieme di regole per la costruzione di un linguaggio di marcatura. Esso compare per la prima volta nelle linee guida TEI a partire dal 1994, anno di pubblicazione del *Proposal 3* (terzo aggiornamento delle originali *guidelines* del 1990).

```

<div1 type="dedication" id="_34869" org="uniform" sample="complete"
part="N" TEIform="div1">
  <head TEIform="head">Dedication</head>
  <p TEIform="p">Affectionately Inscribed to the Hon. Mr. And Mrs. Richard
Watson, of Rockingham, Northamptonshire.</p>
</div1>
- <div1 type="preface" id="_34870" org="uniform" sample="complete"
part="N" TEIform="div1">
  <head TEIform="head">Preface To 1850 Edition</head>
  <text="body">
    <p TEIform="p">I do not find it easy to get sufficiently far away from this
Book, in the first sensations of having finished it, to refer to it with the
composure which this formal heading would seem to require. My interest in
it, is so recent and strong; and my mind is so divided between pleasure and
regret - pleasure in the achievement of a long design, regret in the separation
from many companions - that I am in danger of wearying the reader whom I
love, with personal confidences, and private emotions.</p>
    <p TEIform="p">Besides which, all that I could say of the Story, to any
purpose, I have endeavoured to say in it.</p>
    <p TEIform="p">It would concern the reader little, perhaps, to know, how
sorrowfully the pen is laid down at the close of a two-years' imaginative task;
or how an Author feels as if he were dismissing some portion of himself into
the shadowy world, when a crowd of the creatures of his brain are going from
him for ever. Yet, I have nothing else to tell; unless, indeed, I were to confess
(which might be of less moment still) that no one can ever believe this
Narrative, in the reading, more than I have believed it in the writing.</p>
    <p TEIform="p">Instead of looking back, therefore, I will look forward. I
cannot close this Volume more agreeably to myself, than with a hopeful
glance towards the time when I shall again put forth my two green leaves
once a month, and with a faithful remembrance of the genial sun and showers
that have fallen on these leaves of David Copperfield, and made me
happy.</p>
    <p rend="right" TEIform="p">London, October, 1850.</p>
  </div1>

```

Senza voler scendere in dettagli troppo tecnici, procederò ora con una breve spiegazione degli elementi chiave della codifica TEI. Prima tra tutti, la dichiarazione XML: un'istruzione speciale con cui si identifica la tipologia del documento e la specifica versione di XML utilizzata di modo che il software che dovrà leggere ed elaborare il documento possa avere sufficienti informazioni e non generare *bugs* o errori di compatibilità. Sempre all'interno della dichiarazione, l'attributo opzionale <encoding> segnala il tipo di codifica per il linguaggio utilizzata nel documento, in questo caso la "UTF-8", mentre nella riga successiva, l'elemento radice <TEI.2>, punto di

partenza della nidificazione gerarchica di ogni documento XML, va ad indicare le sezioni fondamentali dell'intestazione, <TeiHeader>, e del corpo del testo <text = body>. In fine, il documento si compone di diversi marcatori strutturali atti a classificare le sezioni virtuali per la collocazione di immagini e contenuti, come nel caso dei <div>, o i paragrafi, <p>.

Unità specifiche del linguaggio di codifica sono poi, come già accennato, i *tags* e *metadati*. I metadati, tautologicamente definibili come dati sui dati, sono markers strutturali che forniscono informazioni di tipo archivistico sul testo nella sua generalità demarcando il titolo dell'opera, il nome dell'autore, l'anno di pubblicazione, data di digitalizzazione, piattaforma d'appartenenza ecc...Ecco un esempio di metadati applicato al nostro testo esemplificativo *David Copperfield*:

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8" ?>
<!DOCTYPE TEI.2>
_ <TEI.2 TEIform="TEI.2">
_ <teiHeader type="text" status="new" TEIform="teiHeader">
_ <fileDesc TEIform="fileDesc">
_ <titleStmt TEIform="titleStmt">
  <title type="main" TEIform="title">David Copperfield</title>
  <title type="sort" TEIform="title">David Copperfield</title>
_ <author TEIform="author">
  <name type="main" TEIform="name">Charles Dickens</name>
  <name type="sort" TEIform="name">Dickens, Charles</name>
  <dateRange TEIform="dateRange">(1812-1870)</dateRange>
  </author>
_ <respStmt TEIform="respStmt">
  <resp TEIform="resp">converted into TEI-conformant markup by</resp>
  <name type="contributor" TEIform="name">Eric Lease Morgan</name>
  <resp TEIform="resp">contributors include</resp>
  <name type="contributor" TEIform="name">Jo Churcher</name>
  </respStmt>
  </titleStmt>
_ <publicationStmt TEIform="publicationStmt">
  <publisher TEIform="publisher">Infomotions, Inc.</publisher>
_ <address TEIform="address">
  <addrLine
TEIform="addrLine">eric_morgan@infomotions.com</addrLine>
  </address>
_ <distributor TEIform="distributor">
  Available through Infomotions, Inc. at
```

```
<xptr url="http://infomotions.com/alex2/authors/dickens-
charles/dickens-david-748/dickens-david-748.xml" targOrder="U"
from="ROOT" to="DITTO" TEIform="xptr" />
<profileDesc TEIform="profileDesc">
  <creation TEIform="creation">
    <date value="1850" TEIform="date">1850</date>
  </creation>
```

Con il termine tag, s'intende invece uno specifico tipo di metadati; parole chiave o termini convenzionali assegnati ai diversi *elementi* del testo digitale (parti del discorso, sostantivi, aggettivi, verbi, segni diacritici, capitoli, paragrafi, interruzioni) al fine di descrivere gli stessi e renderli "cercabili", "isolabili" e dunque investigabili. Al momento, sia i testi acquisiti attraverso costose collezioni private o scaricati gratuitamente da piattaforme e biblioteche aperte vengono provisti solo di pochi, essenziali tags e metadati e questo perché ogni ricerca, ogni analisi, ha potenzialmente bisogno di un apparato descrittivo diverso in base al tipo di aspetti a cui si è interessati e al tipo di studio da intraprendere¹⁴⁷. Lasciato alla discrezione del singolo, quindi, il processo di marcatura semantico-estensiva tramite aggiunta di tags descrittivi può essere completato sia a livello "manuale", ad opera del ricercatore o chi per lui, sia a livello automatico attraverso uno specifico script¹⁴⁸. Ecco un esempio dei *tags* più utilizzati all'interno dei testi da sottoporre a macro-analisi computazionale.

```
<chapter> </chapter>
```

```
<paragraph> </paragraph>
```

```
</page> </page>
```

```
<exclamation> </exclamation>
```

```
<question> </question>
```

¹⁴⁷ Illuminante lo studio dell'italiano Domenico Firomonte sulla possibilità di creare dei linguaggi personalizzati e dunque sulla codifica come atto strettamente ermeneutico: *Digital Encoding as a Hermeneutic and Semiotic Act: The Case of Valerio Magrelli* in *Digital Humanities Quarterly*, volume 4, n°1, Summer 2010

¹⁴⁸ I programmi più conosciuti di parsing e taggatura automatica sono attualmente POS e Morph Adorner.

<emphasis> </emphasis>

<quotation> </quotation>

<personal pronoun, first person singular, subject>

<verb, to have, past simple, third person>

Abbandonando la nostra digressione sugli elementi della codifica e tornando all'esplorazione delle risorse per il reperimento di corpora digitali, presenterò ora la seconda categoria di fonti: quelle gratuite. Fortunatamente, infatti, assegni a sei cifre e prestigiosi fondi accademici non sono l'unico modo per aver accesso a database di testi elettronici ed oggi è possibile assemblare il proprio corpus digitale praticamente a costo zero. Tre sono le realtà emergenti nel panorama open-source: Project Gutenberg, Google Books e Internet Archive.

Avviato nel 1971 da uno studente della University of Illinois, Project Gutenberg è uno dei primi progetti di biblioteca digitale aperta (open-library). L'idea di Michael Hart, il fondatore, era appunto quella di creare un archivio delle opere letterarie più importanti e rappresentativi della tradizione culturale occidentale. Nonostante il numero effettivamente contenuto di testi appartenenti alla collezione, solo 34000 elementi, e la scarsa varietà di autori e periodi storici presenti nel catalogo, la qualità e l'accuratezza di digitalizzazione dei testi appartenenti a Project Gutenberg è assolutamente impareggiabile in quanto la maggior parte di essi è stata "re-keyed", ossia riscritta manualmente parola per parola da operatori volontari.

Altro discorso, invece, va fatto per i corpora di Google Books e dell'Internet Archive in quanto entrambi questi database lavorano con materiale scansionato e dunque d'inferiore qualità. Precedentemente conosciuto come Google Book Search e poi come Google Print, l'odierno Google Books è un progetto open-source del grande colosso statunitense di Sergey Brin e Larry Page che mira a scansionare, convertire e conservare in un grande archivio virtuale la maggior parte, se non tutti, i libri stampati al mondo non importa se ancora coperti o no da copyright. Allo stesso modo,

l'Internet Archive è una biblioteca digitale no-profit fondata nel 1996 dal team di Brewster Kahle con il nobile proposito di favorire l'accesso universale alla conoscenza consentendo la libera consultazione e soprattutto il download gratuito di più di 1.600.000 testi di pubblico dominio. Senza dubbio, il maggior vantaggio nell'utilizzare questo tipo di piattaforme per il reperimento di testi digitali è l'assenza di costi mentre per quello che riguarda l'aspetto qualitativo dei testi va detto che la tecnologia OCR utilizzata per il trattamento dei documenti scannerizzati è ancora molto da perfezionare.

L'acronimo OCR, Optical Character Recognition o, in italiano, riconoscimento ottico dei caratteri, identifica infatti quei programmi che si occupano di convertire un'immagine con del testo, solitamente acquisita in precedenza tramite scanner, in un testo digitale modificabile e operabile. In pratica, se il processo di scansione trasforma un libro, oggetto reale, in una serie di fotografie di pagine contenenti parole, l'OCR è quel sistema che permette di catturare le singole stringhe alfanumeriche di caratteri all'interno delle fotografie trasformandole in parole di senso compiuto all'interno di un nuovo documento di testo. La costruzione di queste parole, e quindi per estensione del documento stesso, è raggiunta attraverso delle "previsioni" o ipotesi che il programma fa comparando una ad una le stringhe trovate con un database di dizionari e indici di parole esistenti. Sfortunatamente però, l'accuratezza delle "previsioni" e quindi, di nuovo, dell'intero documento, può risultare compromessa in caso di digitalizzazione di libri molto antichi o danneggiati. Per fare un esempio, l'uso di caratteri ormai obsoleti ed inutilizzati, una carta troppo sottile, l'usura e la presenza di macchie sulle pagine abbassa drammaticamente il livello d'accuratezza delle previsioni del programma creando ciò che viene definito un "dirty OCR", un riconoscimento sporco. Come in una reazione a catena, questo fenomeno rischia poi di compromettere sia la successiva procedura di taggatura, sia il modo in cui gli script andranno ad estrarre i dati sia, in ultima istanza, l'analisi testuale nel suo insieme.

Proprio la tecnologia OCR è ciò che permette ai singoli di costruire corpora digitali personalizzati senza l'ausilio di piattaforme esistenti e nella

prossima sezione mi occuperò esattamente di questa seconda modalità di acquisizione illustrando le diverse operazioni necessarie alla conversione di materiale analogico in materiale digitale.

4.4 Creazione di Corpora ex-nihilo

Tra i motivi che potrebbero spingere un ricercatore ad intraprendere il lungo e cavilloso processo di creazione di un corpus con procedura manuale, il primo è senz'altro da ricondurre alla necessità di lavorare su testi al momento non facenti parte delle collezioni e delle piattaforme appena illustrate. A meno che non si decida di cambiare o interrompere la propria ricerca, infatti, qualora questi materiali dovessero risultare irreperibili a livello digitale è comunque possibile recuperarli in formato cartaceo da una normale biblioteca e convertirli in documenti elettronici codificati. Per far questo, sono necessari uno scanner, un software OCR e una certa dimestichezza con XML. Segue ora la presentazione in dettaglio delle diverse operazioni da eseguire:

1) Scansione manuale dei volumi

Dopo aver materialmente recuperato i libri a cui si è interessati, procedere alla scansione degli stessi utilizzando un normalissimo scanner. Come precedentemente spiegato, la macchina trasforma le singole pagine del volume in file immagine generando, alla fine del processo, ciò che viene definito un documento “multi-image”. La scansione può impiegare da 1 a 3 secondi per pagina.

2) Lettura delle immagini acquisite con OCR

Il documento multi-image ottenuto viene dunque processato dal software OCR¹⁴⁹ che riconosce e cattura le stringhe di caratteri presenti nei diversi files immagine risultati dalla scansione trasformandoli poi in veri e propri file di testo.

¹⁴⁹ Il programma utilizzato per questa tesi è ABBY FINE READER.

3) Applicazione Check-spelling

Come si è visto, è più che probabile che la lettura, o meglio la conversione, del documento da parte della tecnologia OCR possa risultare erronea e inaccurata. Per correggere le diverse imperfezioni ortografiche e lessicali all'interno del documento e di conseguenza migliorarne la qualità, viene utilizzata l'applicazione check-spelling (appunto "controllo ortografico") inclusa nel software. Il controllo e la rettifica di un intero volume può durare da pochi minuti a diverse ore in base alla quantità di errori riscontrati dovuta alla qualità dell'oggetto materiale sottoposto a scansione.

4) Salvataggio del nuovo documento e codifica

Una volta proceduto con le correzioni ortografiche del nuovo documento di testo è dunque possibile salvarlo in formato .txt o .rtf . Entrambi questi formati, infatti, costituiscono la base per la successiva codifica in XML del nuovo oggetto digitale secondo gli standard della TEI. Nell'Agosto 2010 Matthew Jockers ha ideato un apposito script per trasformare documenti con estensione .txt (come quelli scaricabili dal project gutenberG ad esempio) in files TEI – XML. Lo script è consultabile all'Appendice III di questa tesi.

4.5. *Conclusioni*

Riassumendo quanto espresso finora, in questo capitolo ho voluto investigare, a livello di riflessione teorica ma soprattutto pratica, sulla natura dell'oggetto di studio della macro-analisi computazionale: i corpora digitali, archivi di testi elettronici assemblabili, come si è visto, sia utilizzando risorse esistenti, non importa se private o gratuite, sia procedendo a livello artigianale con un lavoro di conversione e codifica manuale. Ho inoltre illustrato passo per passo le procedure preliminari di ridefinizione bibliografica del genere gotico e campionamento del corpus di romanzi oggetto della presente ricerca concentrandomi sulla validità degli studi critici a disposizione ed operando una sintesi tra di essi. È dunque possibile, ora,

passare al cuore di questa tesi e proseguire con analisi dei pattern d'evoluzione del genere gotico per ciò che riguarda aspetti formali, nuclei tematici e motivi narrativi.

CAPITOLO 5

Analisi quantitativa del genere gotico: aspetti formali

An experiment is a dialogue between fact and fancy, [...] between what could be true, and what is in fact the case.
Peter Medawar, quoted by James Bird in *The Changing World of Geography*

5.1. Il gotico in cifre: tendenze e trasformazioni

In questa sezione, la prima dedicata agli esperimenti veri e propri, si procederà con l'analisi computazionale degli aspetti formali del romanzo gotico inglese dal 1764 al 1835. Per aspetti formali si intendono le unità linguistiche di un testo o, come in questo caso, di un corpus di testi *misurabili* dal computer; unità minime che, sebbene troppo facilmente fraintendibili e fraintese col concetto di "stile", sembrano piuttosto rappresentare i singoli geni del DNA stilistico del discorso gotico.

Se è vero, infatti, che ciò che tradizionalmente s'intende col termine "stile" è "l'assieme dei tratti formali che caratterizzano (nel complesso o in un momento particolare) il modo di esprimersi di una persona, o il modo di scrivere di un autore, o il modo in cui è scritta una sua opera"¹⁵⁰ è vero anche che questi tratti sono spesso associati ad unità d'analisi le cui implicazioni semantiche ne renderebbero impossibile l'identificazione (nel senso informatico di *detection*) e lo studio a livello computazionale. Non a caso, come fa notare Rommel nel suo articolo sulle applicazioni delle Digital Humanities all'analisi letteraria:

The history of literary computing, however, shows that only a limited number of textual phenomena can be analyzed profitably in the context of quantitative and qualitative computer-based analyses of style. These phenomena have to be linked to

¹⁵⁰ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p.69

some surface features that can be identified by electronic means, usually by some form of pattern matching¹⁵¹.

È ancora improbabile che un computer possa “quantificare” autonomamente metafore o altri tropi, fatta eccezione forse solo per la similitudine, sempre introdotta e quindi segnalata dalla particella “come”, così come è ancora estremamente difficile che una macchina riesca a distinguere una struttura paratattica da una ipotattica o a riconoscere i diversi tipi di subordinate¹⁵².

Nonostante i notevoli ostacoli insiti nella disciplina, un primo ed esaustivo esperimento di stilistica computazionale applicata alla ricerca letteraria risale però al 1987, anno di pubblicazione del celebre *Computation into Criticism, A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Methods* di J.F. Burrows. Nel suo doppio ruolo di critico e padre fondatore della *Literature Computing*, la nuova scienza della letteratura computazionale, Burrows presenta un lavoro in cui lo stile narrativo della Austen viene misurato e calcolato sulla base di quei “neglected third, two fifths, or half of our material” che da sempre sembrano non esistere agli occhi del critico. Per la prima volta, infatti, l'eccentrico professore di Newcastle volge il suo sguardo ad unità d'analisi nuove prendendo in considerazione le *most common words* dei personaggi della Austen, la lunghezza delle loro frasi ma anche e soprattutto l'uso delle preposizioni, dei pronomi personali o degli stessi articoli individuando in questi la cifra dell'evoluzione stilistica dell'autrice inglese.

Da questo primo, rivoluzionario tentativo, altri si avventurarono nel dedalo dell'esegesi *machine-assisted* di singoli testi o, come Burrows, di mini corpora ascrivibili a singoli autori, dimostrando come alcuni principi statistici, la linguistica computazionale e gli strumenti informatici potessero potenziare al massimo la portata della close-reading rivelando nuovi ed inesplorati sentieri speculativi.

¹⁵¹ T. Rommel, *Literary Studies in A Companion to Digital Humanities*, Ed. S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell Publishing, Oxford, 2004

¹⁵² Altri esempi di elementi stilistici ancora non direttamente analizzabili o comunque solo parzialmente identificabili dagli strumenti della linguistica computazionale possono essere: l'uso dei dialoghi, la struttura narratologica dei capitoli, il “pace” della prosa (nella sua alternanza di descrizioni e azione) o il tono della voce autoriale.

Ciò nonostante, per quanto riguarda gli studi sulla forma romanzesca in termini sistemici, le prime ricerche sulla differenziazione e *clusterizzazione* informatica dei sub-generi secondo criteri stilistico-formali sono estremamente recenti. Infatti, è solo nel Gennaio 2011 che lo Stanford Literary Lab è riuscito a pubblicare il pamphlet *Quantitative Formalism*, resoconto di un lungo esperimento che ha visto impegnati i gruppi di lavoro di Moretti e Michael Witmore, dall'università del Wisconsin, dall'autunno 2008 a Marzo 2009. In questo pionieristico lavoro si è testata l'ipotesi di una procedura informatica *un-supervised* (senza intervento umano) per il riconoscimento dei sub-generi romanzeschi attraverso le MFW (most frequent words)¹⁵³. Il campione di riferimento era composto da 48 romanzi appartenenti a 12 generi differenti. Ognuno dei testi, strettamente canonici, poteva considerarsi un ben acclamato classico del genere d'appartenenza (i.e: *A Sicilian Romance* per il gotico, *Daniel Deronda* per il Bildungsroman o *Hard Times* per il romanzo industriale ecc...)

Con grande sorpresa degli addetti ai lavori, il computer riuscì ad operare una classificazione automatica perfetta. Perfetta in quanto totalmente coincidente alla classificazione della tradizione critica da cui si era partiti. L'uomo aveva messo alla prova la macchina e la macchina si era rivelata assolutamente all'altezza del compito. Ulteriore fonte di stupore, però, riguardava il "come" la macchina fosse giunta al medesimo risultato dell'uomo. Come infatti osserva Sarah Allison, co-autrice del pamphlet:

[...] the gothic of Docuscope was different from that of "Humanscope" (as she called it): it was not the same gothic we saw. For us, that page was gothic because of the subdued terror and the archway, the ruin and apprehension and the limbs that trembled – not because of the "he" "his" "him" "had" "was" "struck the" and "heard the" which caught Docuscope's attention.

Docuscope (il programma computazionale) sarà pure stato in grado di classificare come appartenente al genere gotico un brano tratto da *A Sicilian Romance* (1790) della Radcliffe - nella citazione ci si riferisce appunto a

¹⁵³ Il metodo della clusterizzazione era stato già applicato da Jonathan Hope nel suo studio sul corpus Shakespeariano *The Authorship of Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press (1994).

questo - ma ci è arrivato attraverso degli indicatori totalmente diversi da quelli abitualmente considerati dall'uomo, come pronomi, verbi ausiliari e co-occorrenze.

Utilizzando quindi l'esperienza del *Quantitative Formalism* di Stanford quale modello ispiratore nonché base metodologica del mio lavoro, il capitolo che segue vuole porsi come una sorta di prosecuzione e, nei limiti del possibile, di miglioramento delle potenzialità critiche del suddetto approccio restringendo il campo all'analisi delle dinamiche d'evoluzione interna di un unico genere. In particolare, ci si concentrerà su quegli aspetti *proto-stilistici*, per coniare un termine forse più appropriato, tipici del gotico e discriminanti rispetto agli altri generi letterari.

Dopo una serie di statistiche preliminari riguardo il comportamento del gotico nell'intervallo temporale di riferimento - in termini di numero di testi pubblicati annualmente e genere sessuale degli autori - analizzerò poi a livello diacronico l'indice di ricchezza lessicale, le MFW (most frequent words) costitutive del genere e la distribuzione all'interno dello stesso di elementi tematici relativi al dominio semantico del soprannaturale.

5.1.1. Il gotico e il romanzo

Per quantificare l'effettivo peso del genere gotico all'interno del variegato mercato del romanzo inglese negli anni tra il 1765 e 1835 ho provveduto, innanzitutto, ad un confronto incrociato tra i dati relativi al numero di pubblicazione annuale di tutti i nuovi romanzi in Gran Bretagna, dati ricavati dal già citato studio di Peter Garside e James Raven, e la bibliografia generale del romanzo gotico ricostruita per questa tesi, della cui composizione mi sono occupata nel capitolo 4, e che ho posto all'appendice¹ per consultazione. Le seguenti tabelle costituiscono quindi il risultato di questo raffronto affiancando, per ciascun anno, il numero totale di nuovi titoli pubblicati e il numero di romanzi gotici facenti parte degli stessi, quest'ultimo espresso sia in termini decimali che percentuali. La prima tabella copre il periodo tra il 1770 al 1779 mentre la seconda prende in considerazione l'intervallo temporale tra il 1800 e il 1830. Inoltre, per maggior chiarezza espositiva e

per ottenere una migliore visualizzazione del comportamento diacronico di questi dati, essi sono stati tradotti in termini grafici nei seguenti istogrammi; il primo atto a sottolineare la proporzione tra romanzi gotici e non gotici nel mercato, il secondo, invece, esclusivamente focalizzato sulla tendenza evolutiva interna al genere.

Anno	Tot. Romanzi	Romanzi Gotici	Anno	Tot. Romanzi	Romanzi Gotici	Anno	Tot. Romanzi	Romanzi Gotici
1770	40	2 (5%)	1780	24		1790	74	4 (5.4%)
1771	60	1 (1.6%)	1781	22		1791	74	9 (12%)
1772	41	1 (2.4%)	1782	22		1792	58	9 (15.5%)
1773	39	1 (2.5%)	1783	24	2 (8.3%)	1793	45	6 (13.3%)
1774	35		1784	24		1794	56	17 (30%)
1775	31		1785	47		1795	50	19 (38%)
1776	17		1786	40	3 (7.5%)	1796	91	24 (26%)
1777	18	2 (11%)	1787	51		1797	79	16 (20%)
1778	16	2 (12.5%)	1788	80	7 (8.8%)	1798	75	20 (27%)
1779	18		1789	71	9 (13%)	1799	99	22 (22%)
	315/	9 (3%)		405/	21 (5.1%)		701/	146 (21%)

Tavola 1: Il romanzo inglese 1770-1799.

Anno	Tot. Romanzi	Romanzi Gotici	Anno	Tot. Romanzi	Romanzi Gotici	Anno	Tot. Romanzi	Romanzi Gotici
1800	81	27 (33%)	1810	89	22 (25%)	1820	70	10 (14%)
1801	72	21 (29%)	1811	80	13 (16%)	1821	75	4 (5%)
1802	61	21 (34%)	1812	66	9 (14%)	1822	82	4 (5%)
1803	79	19 (24%)	1813	63	5 (8%)	1823	87	5 (6%)
1804	73	10 (14%)	1814	61	4 (7%)	1824	99	6 (6%)
1805	75	22 (29%)	1815	54	8 (15%)	1825	91	1 (1%)
1806	70	22 (31%)	1816	59	6 (10%)	1826	77	5 (6%)
1807	69	21 (30%)	1817	55	6 (11%)	1827	79	6 (8%)
1808	111	22 (19%)	1818	62	5 (8%)	1828	83	3 (4%)
1809	79	15 (19%)	1819	73	11 (15%)	1829	81	5 (6%)
	770/	200 (26%)		662/	89 (13.4%)		824/	54 (6.5%)

Tavola 2: Il romanzo inglese 1800-1829.

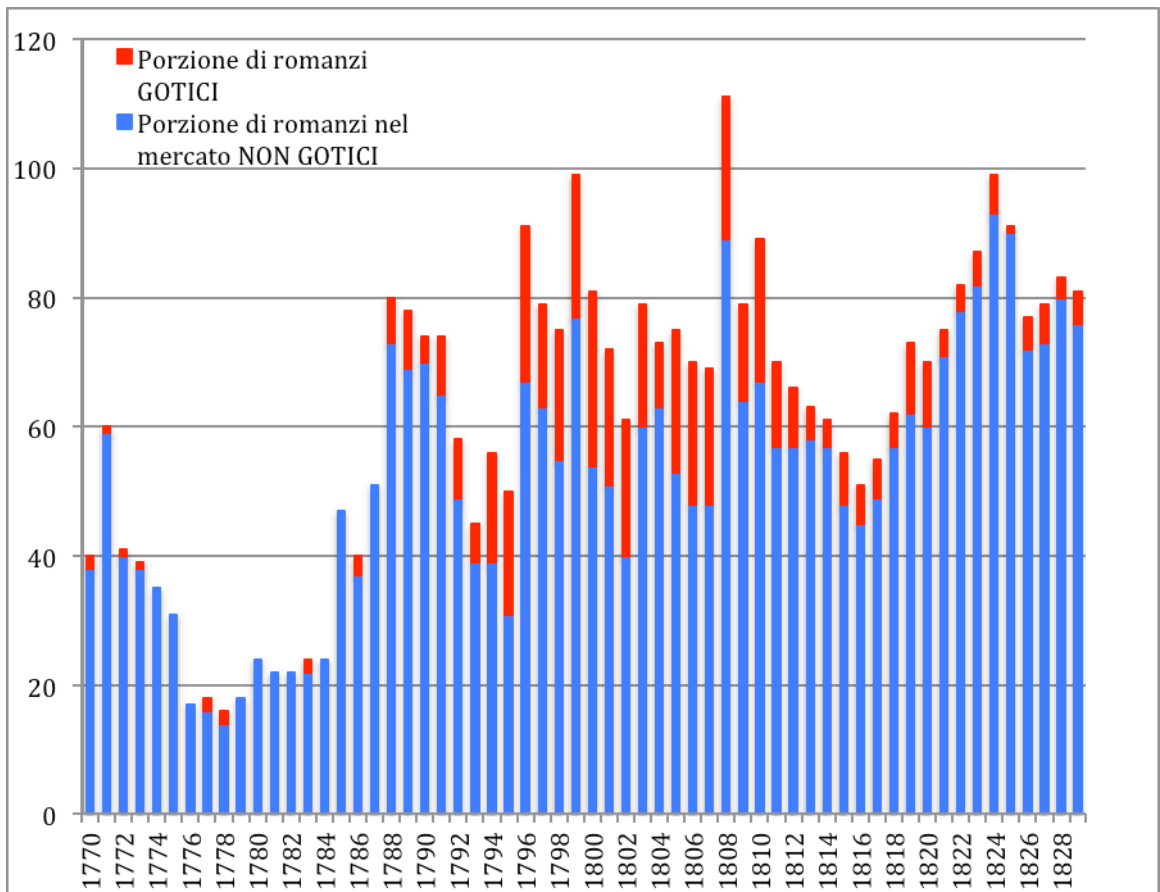


Tavola 3: Il gotico nel romanzo inglese 1770-1830. Visualizzazione

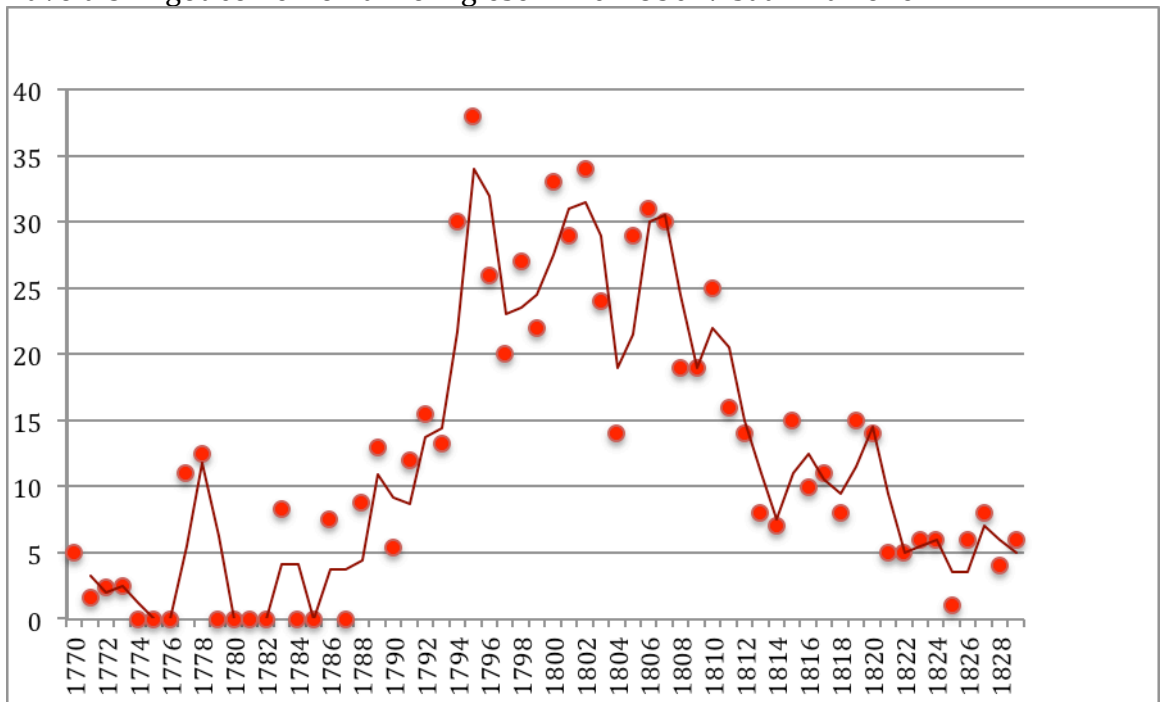


Tavola 4: Il romanzo gotico 1770 -1830. Valori e media.

Come introdotto poc'anzi, le figure 1, 2 e 3 illustrano i dati circa le tendenze di pubblicazione di nuovi romanzi all'interno del mercato letterario inglese tra il 1770 e il 1830. Dall'osservazione di tali grafici è possibile notare, in linea generale, due apici e due momenti di "flessione".

Cominciando in ordine inverso, i principali periodi di flessione nella produzione romanzesca riguardano *in primis* gli anni tra il 1775 e il 1783 e successivamente, in maniera più articolata e discontinua, il periodo compreso tra il 1812 e il 1820; quest'ultimo caratterizzato dal picco negativo di soli 54 nuove opere pubblicate nel 1815 e una caduta di circa 15 punti percentuali rispetto al decennio precedente (662 nuovi titoli pubblicati tra il 1810 e il 1819 contro i 770 d'inizio secolo).

In termini di fluttuazioni positive, invece, se è vero che a fronte di ogni grande crisi corrisponde una progressiva risalita, una nuova ripresa del mercato letterario si ebbe a partire dalla seconda metà degli anni 80 del Settecento con la pubblicazione di un numero sempre crescente di nuove opere, raddoppiato nel giro di un anno (dalle 24 del 1784 alle 47 nel 1785) e stabilitosi su una media di circa 56 romanzi l'anno con picchi di 91 e 99 nuove pubblicazioni rispettivamente nel 1796 e 1799. Un ulteriore, repentino aumento della produzione letteraria è poi ciò che si verificò a seguito delle fluttuazioni negative del 1812 quando, in soli 4 anni dal 1820 al 1824, il numero di nuovi titoli immessi nel mercato registrò una crescita del 25 per cento stabilendosi su una media annuale di 81 testi a partire del 1819.

Ma come giustificare tali cifre? Come è possibile spiegare il comportamento diacronico della forma romanzesca? Sicuramente, un buon punto di partenza è appunto quello di confrontare le date e gli intervalli temporali in cui intercorrono le variazioni di tendenza più salienti con quella che, nel secondo capitolo, è stata definita la Macrostoria, ovvero la cronologia ufficiale dei principali avvenimenti storico-sociali che hanno interessato la Gran Bretagna nel periodo di riferimento. Ebbene, è con ben poca sorpresa che seguendo questa linea operativa è possibile collegare i due più grandi momenti di flessione del mercato letterario inglese a due eventi storici d'importanza capitale: la guerra d'indipendenza americana (1775-1783) e le

fasi finali delle guerre napoleoniche, tra l'altro contestuali all'apertura del Congresso di Vienna. Come commentavo poc'anzi, questo non deve sorprendere in quanto, come già evidenziato nell'introduzione, il rapporto tra politica e romanzo si configura come uno non particolarmente facile contraddistinto da una sorta di proporzionalità diretta tra crisi del sistema governativo e crollo della produzione narrativa. Ecco come Michael Denning, autore de *L'Internazionale dei Romanzieri*, spiega tale fenomeno:

Il romanzo ha un rapporto incerto con la politica e i movimenti sociali. Gli scrittori radicali tendono ad usare forme più brevi e più direttamente pubbliche: il teatro, la poesia, il giornalismo, i racconti. I romanzi richiedono tempo.¹⁵⁴

Un assunto interessante, questo della coincidenza tra grandi eventi politici e temporanea decadenza della forma romanzesca, che trova ulteriore evidenza empirica anche nei dati circa l'andamento del mercato del romanzo francese, crollato, ad esempio, di circa 80 punti percentuali all'indomani della presa della Bastiglia.

Eppure, come mi occuperò di delineare tra poco, attribuire le cause delle fluttuazioni negative esclusivamente a motivi di ordine politico risulterebbe un errore. Innanzi tutto perché, come osserva Moretti, tali flessioni sembrano seguire una sorta di tendenza ciclica, ricorrendo nella storia letteraria ad intervalli di circa venti o trent'anni le une dalle altre, ed in secondo luogo perché, come invece riferisce Garside, potrebbero essere fattori di natura squisitamente economica ad influenzare, più di ogni altra cosa, il comportamento diacronico del romanzo.

Secondo Moretti in *La letteratura vista da lontano*, infatti, le oscillazioni del mercato della grande prosa non possono essere considerate come conseguenza diretta di fenomeni politici, sporadici e straordinari, ma piuttosto dovrebbero essere ricondotti a quella particolare forma di temporalità mediana che Braudel denomina *cycle*. Posto tra l'*événement* e la *longue durée* – il ciclo si costituisce quale “struttura temporanea all'interno

¹⁵⁴ Traduzione da Michael Denning, *The Novelists' International*, in Franco Moretti, ed., *The Novel Volume Or History, Geography, and Culture*, Princeton, University Press, Princeton, 2006.

del flusso continuo della storia” il cui ritmo, permanente ma allo stesso tempo irregolare, scandisce il succedersi delle “generazioni sociali”. Ecco come Mannheim sintetizza tale fenomeno:

Che un nuovo stile generazionale emerga ogni anno, ogni trent'anni, ogni cento, o non emerga affatto, dipende per intero dal processo sociale e culturale che provvede ad innescarlo [...] Pertanto noi parleremo di generazione effettivamente esistente solo quando un legame concreto viene istituito tra i suoi membri da un processo di destabilizzazione dinamica, o dalle sue conseguenze sociali o intellettuali.¹⁵⁵

È proprio attraverso le parole del sociologo ungherese che Moretti può finalmente riconciliare la sistematicità dei cicli braudeliani, modalità temporale propria dell'alternanza generazionale, e l'irripetibilità dei singoli *événment* storici, eventi di “destabilizzazione dinamica” responsabili del mutamento generale del clima spirituale da cui appunto scaturisce un particolare “stile generazionale”. In questo modo, all'affacciarsi di una nuova generazione di lettori sul mercato, ciò che si registra all'interno della curva del romanzo è una sorta di doppio movimento discendente/ascendente. Il primo, espressione del calo fisiologico della produzione romanzesca dovuto all'estinzione, più o meno progressiva, delle vecchie forme egemoni, ormai logore. Il secondo, invece, quello ascendente, riflesso della ripresa del mercato conseguente della diffusione in blocco di nuove opere appartenenti a nuovi generi¹⁵⁶ finalmente più rappresentativi del mutato stile generazionale.

Speculare alla prospettiva del formalismo sociale morettiano, l'interpretazione di Peter Garside si rivela, se possibile, ancora più materialista. Nel suo studio *The English Novel in the Romantic Era: Consolidation and Dispersal*, Garside tende infatti a spiegare le fluttuazioni negative del romanzo del 1775 e del 1812 a livello puramente economico riconducendo il tutto ai costi troppo elevati e alle difficoltà d'importazione di una delle principali componenti del business della scrittura: la carta.

¹⁵⁵ K. Mannheim, *Il problema delle generazioni*, in Id., *Sociologia della conoscenza* (1964), il Mulino, Bologna, 2000, pp.244-245.

¹⁵⁶ Questo spiegherebbe l'ondata della fine 1780 romanzo gotico e 1820 romanzo storico

[...] restrictions in importing the raw materials for making paper (linen rags) from the Continent helped force up the cost of the demy sheets used in the production of novels, offsetting any advantage gained by the introduction in the later 1820s of Fourdrinier paper making machines. Paper represented by far the largest cost in the production of books, accounting for two-thirds of the bill [...] As Lee Erickson convincingly argues, the proportionately higher cost of materials had the effect of encouraging shorter literary forms, notably poetry, at the expense of expansive prose fiction. A symptom of this is the fashionable narrative poem, especially early in the decade, as produced by Scott and Byron.¹⁵⁷

Inoltre, il critico sottolinea più volte come la rovinosa situazione economica in cui versava la Gran Bretagna negli anni immediatamente successivi alle guerre napoleoniche contribuì ad accrescere la stagnazione del settore editoriale che, tra il 1812 fin tutto il 1820, poteva reggersi solo sulla pubblicazione di opere commercialmente affidabili, ossia più facilmente vendibili. Ecco come Robert Cadwell, partner del prestigioso *publisher* scozzese Archibald Constable, commenta la situazione del *Book Trade* in quegli anni:

Mr Constable writes me that Trade in the South is generally speaking very dull – and of course the Book Trade is affected by the stagnation. Books of first-rate merit however, sell better now, than at any former period – those of a middle walk in Literature do not sell at all -& almost all periodical Works of talent increase in circulation.¹⁵⁸

Interessante notare come dopo difficili anni d'immobilità del mercato letterario, in balia dei *reprints* di best-sellers del passato, traduzioni e riscritture di racconti sentimentali e del terrore di terz'ordine, a partire del 1816 sembra invece registrarsi un'inversione di tendenza nei criteri di commercializzazione del romanzo che fece della qualità e del merito artistico dell'opera, l'unica garanzia di successo e quindi di vendita ("books of first-rate merit sell better now than ever"). Un'inversione di tendenza che curiosamente coincide con gli anni della pubblicazione di *Waverley* di Walter

¹⁵⁷ P. Garside, J. Raven, R. Schöwerling, *op. cit.*, p.44

¹⁵⁸ T. Killick, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2008, p.36

Scott¹⁵⁹, già dal 1814, ed il decollo della nuova stagione realista del romanzo storico.

Terminando qui la spiegazione riguardo le tendenze generali del mercato del romanzo inglese tra il 1770 e il 1830, è dunque possibile passare ora all'analisi dei dati relativi alle origini, l'espansione ed il declino del genere gotico e del suo effettivo peso all'interno dello stesso. Nel suo studio *The 1790s: the effluence of Gothic* il prof. Robert Miles individua le seguenti fasi evolutive:

Terror fiction breaks down into two, broad phases: from 1788 to 1793, when the Gothic bursts onto the literary scene after a long period of intermittent gestation; and a plateau of market dominance from 1794 (the year in which *The Mysteries of Udolpho* and *Caleb Williams* were published) to 1807, when the Gothic begins its decline.¹⁶⁰

Una lunga gestazione quella tra la pubblicazione dell'opera capostipite del genere, *The Castle of Otranto* nel 1764, e le prime tendenze positive registrate tra il 1788 e il 1793; un periodo in cui la presenza di romanzi gotici nel mercato si attestò su una media di 7 nuove opere l'anno corrispondente a circa l'11% del totale dell'offerta letteraria. La vera "esplosione", però, l'"effluence" come la chiama Miles, si ebbe solo a partire dalla seconda ondata positiva, quella inaugurata dai picchi del 1794 e il 1795, in cui il romanzo gotico si trovò a raggiungere e superare, per la prima volta, la soglia di massa critica¹⁶¹ arrivando a coprire rispettivamente il 30 ed il 38 per cento del totale dell'offerta di mercato attestandosi, nell'intervallo tra il 1796 ed il 1807, su una media di 20 nuovi romanzi l'anno ed una rappresentatività del 27% sul totale dei romanzi pubblicati. Inoltre, se è vero che il 1800 è indubbiamente l'anno in cui si registra il maggior numero di opere

¹⁵⁹ Garside sembra infatti suggerire quanto il lancio sul mercato di Scott corrisponda ad un'operazione consapevole di "riabilitazione" della forma romanzesca. Pubblicizzato come una "Superior kind of fiction" il successo di Scott "clearly served as a main motor for this essentially new phenomenon of the up-market best-selling novel", Garside, Raven, Schöwerling, *op. cit.*, p.46

¹⁶⁰ R. Miles, *The 1790s: the Effluence of Gothic*, in *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p.42

¹⁶¹ "During the years from 1796 to 1806 at least one-third of all novel published in Great Britain were Gothic in character" R.D., Mayo, *Gothic Novel in the Magazines 1740-1815*, Oxford University Press, London, 1962.

appartenenti a questo genere (27 nuovi titoli) è invece negli anni tra il 1808 e il 1820 che l'inesorabile declino di questa forma ha inizio. Infatti, al di là di una leggera ripresa da ricondurre all'impatto della pubblicazione del *Frankenstein* di Mary Shelley (1818), il peso del gotico all'interno del mercato letterario subisce un drastico ridimensionamento nel suddetto periodo attestando la sua rappresentatività su una media del 14% raggiungendo poi il massimo punto di flessione, e praticamente di estinzione, tra il 1820 ed il 1829 con uno storico picco negativo del 5%.

Ancora una volta, e come sempre all'interno di questa ricerca, in presenza di dati e grafici sul comportamento diacronico di un certo fenomeno culturale la domanda da porsi per completare l'investigazione critica è, ovviamente, come spiegare tali tendenze. Ebbene, come si è già visto in 3.2 circa le radici continentali della letteratura del terrore, l'esplosione della grande primavera del romanzo gotico inglese negli anni novanta del settecento è senz'altro da associare alla penetrazione in massa all'interno del mercato letterario britannico di storie ed opere provenienti dal folklore tedesco. Una rotta, questa dei Ritter- Räuber und Shauerromane verso la piazza londinese, spesso deviata all'interno del mercato del romanzo della Francia rivoluzionaria la cui "mediazione" ebbe un profondo effetto non solo sulla diffusione del genere ma anche sulla sua ridefinizione in termini di strutture narrative e di nuclei tematici. Non a caso Miles spiega l'inusitata proliferazione del gotico a cavallo tra Settecento e Ottocento in termini di "collateral effect of the French revolution" proprio a ribadire l'importanza di questo evento storico e di tutti gli episodi ad esso correlati¹⁶² per l'evoluzione del gotico da una dimensione originaria cavalleresco-medievalista - così come inaugurata da Walpole e la prima Radcliffe¹⁶³ - ad una di spettacolarizzato orrore, cospirazioni e tabù infranti.

¹⁶² Come i massacri di settembre (1792), l'esecuzione di Luigi XVI (1793), la caduta di Robespierre e la dittatura del *Terrore* (1794).

¹⁶³ *The Castle of Athlin and Dunbayne*, primo romanzo della Radcliffe del 1789, ricalca di molto la storia e le caratterizzazioni dell'*Otranto* di Walpole nonostante si percepisca già da subito una spinta innovativa verso il perfezionamento di alcuni elementi (estensione del tema dell'escapismo, miglior sfruttamento delle descrizioni di ambienti sublimi e pittoreschi e naturalmente la trasformazione dei fantasiosi espedienti soprannaturali nella più verosimile categoria del "supernatural explained").

Se, infatti, prima del 1794 la quasi totalità di romanzi gotici in circolazione utilizzava la struttura classica del *romance* improntata sull'intrigo dinastico, l'ambizione del *villan* – ancora tendenzialmente legata alla proprietà della terra e del feudo – la contrastata unione degli amanti e l'immane segreto di famiglia, dal cui disvelamento dipende la risoluzione dell'intreccio a favore dell'eroe o dell'eroina, dopo il 1794 “Gothic became a way of speaking the unspeakable”. La trasgressione dei tabù, sociali e sessuali, gli intrighi di tribunali inquisitori e società segrete¹⁶⁴ furono posti al centro delle nuove trame della “German Wave” articolate su eroi controversi e tormentati destinati alla caduta senza possibilità di redenzione. L'omicidio, o comunque la violenza ed ogni forma di danneggiamento, non sono più ricordi cristallizzati nella sicurezza del passato¹⁶⁵, né sono presagi allontanati nell'indeterminato futuro della minaccia. Al contrario, essi si concretizzano nel tempo della narrazione, descritti in dettaglio ed esposti al lettore con una dovizia ai limiti del morboso. Come non vedere tutto questo come un riflesso degli spettacoli di *place vendôme* e delle ghigliottine francesi? Come non ricollegare al sangue, le folle ed il caos della Francia rivoluzionaria il fantasma della guerra civile di Cromwell, delle ancora vicine *gordon riots* (1780) e lo spauracchio del protestantesimo radicale? È questo, dunque, l'*unspeakable* di cui Miles parlava. La paura innominabile di cui il romanzo gotico post 1794 doveva farsi portavoce: “the resurrection of Protestant extremism within England's own political body”.

Non mi dilungherò sulla validità o meno delle speculazioni di Miles, e di altri critici prima e dopo di lui, circa il ruolo della rivoluzione francese nel rievocare nella comunità britannica un immaginario paranoide di intrighi rivoluzionari e cospirazioni di cui la seconda ondata del gotico pseudo-tedesco si fece perfetto correlativo finzionale. È infatti tempo di terminare questa osservazione della curva del genere analizzandone l'ultima flessione:

¹⁶⁴ In fin de conti, la *Grand Lodge of England* della *free masonry* era nata proprio a Londra pochi anni prima, il 24 Giugno 1717, mentre la leggenda degli *Illuminati*, la cui influenza su Cromwell fu documentata dall'opera di Hester Lynch Piozzi *Retrospection*, era ancora molto radicata nell'immaginario collettivo.

¹⁶⁵ Come in *The Old English Baron* della Reeve, dove il crimine efferato – l'omicidio di Lord e Lady Lovel e la conseguente espropriazione della proprietà- è antecedente allo svolgimento della trama.

il crollo tra il 1820 e il 1829. Un periodo, questo, in cui dai 10 nuovi romanzi pubblicati nel 1820 si passò drasticamente ai 4 del 1821 senza mai risalire oltre i 6 titoli l'anno (tra l'altro raggiunti solo nel 1824 e 1827), sullo sfondo di una produzione totale di romanzi più o meno in continuo aumento. Senza volersi impantanare in inutili meditazioni, con dati di questo tipo ciò che resta da fare è constatare la fisiologica consunzione del genere gotico, ormai condannato ad un'estinzione almeno momentanea, e cercare di spiegare le ragioni di cotanta proporzionalità indiretta.

Che si tratti effettivamente di un cambiamento di gusto popolare dovuto dell'avvento di un nuovo stile generazionale, meglio interpretato dalla "normalità" e dalla verosimiglianza del romanzo storico, o che il tutto si possa ricondurre a triviali dinamiche economiche, resta il fatto che l'introduzione della nuova macchina Fourdrinier¹⁶⁶ per la fabbricazione automatizzata della carta incrementò di molto la possibilità e la facilità di pubblicare romanzi. Nel giro di un paio di decenni, la meccanizzazione dell'editoria, assieme ad un continuo aumento dell'alfabetizzazione delle popolazioni urbane e rurali, contribuì a un inedito processo di diversificazione del mercato letterario, non più conteso tra poche grandi forme dominanti - come era accaduto verso fine Settecento per romanzo epistolare, sentimentale e gotico - ma frazionato in una pluralità di forme-nicchia rivolte ad uno specifico segmento del *reading public* e corrispondenti ad una specifica domanda finzionale

In conclusione, in questa sezione si è voluto seguire a livello statistico-quantitativo l'evoluzione della forma romanzesca in Gran Bretagna tra il 1770 e il 1830 esaminando poi il ruolo ed il peso che il genere gotico ha avuto al suo interno. Ci si è poi soffermati sul particolare di questo sottogenere cercando di dare conto del suo comportamento diacronico e delle sue trasformazioni a livello strutturale-qualitativo identificando negli sconvolgimenti culturali post-rivoluzione francese (soprattutto dopo la fine del regime del Terrore nel 1794) un'importante punto di punto di cesura e rinnovamento. In quanto segue, mi occuperò di giustificare i mutamenti interni a questa forma attraverso una prospettiva di genere individuando nel

¹⁶⁶ Nonostante la produzione di *paper-machines* da parte di Henry Fourdrinier sia fatta risalire già al 1807, Garside fa notare che sarà solo a partire dagli anni venti dell'Ottocento che la fabbricazione meccanica di carta soppiantò quella manuale.

“Great Gender Shift” degli anni '20 dell'Ottocento la vera origine della ridefinizione del gotico. Coniata da April Alliston¹⁶⁷, la formula “The Great Gender Shift” identifica infatti quel particolare fenomeno che si ha quando ad un periodo caratterizzato da un mercato letterario a dominanza femminile, sia a livello di scrittura che di *reading public*, se ne sostituisce uno contrassegnato da voci autoriali prevalentemente maschili e viceversa. Osservare se e come cambia la letteratura, e soprattutto il romanzo gotico, se e quando scritto da donne o da uomini sarà dunque l'oggetto della prossima sezione.

5.1.2 “The Gender Shift”: il gotico tra scrittura femminile e maschile

A livello generale, un primo grande rovesciamento dei generi autoriali si ebbe attorno agli anni '40 del Settecento con la scomparsa di tutto un filone narrativo incentrato sul desiderio femminile su cui si erano specializzate le scrittrici inglesi. Se tra il 1750 e il 1780 sono quindi gli uomini a dominare la scena letteraria pubblicando circa il doppio dei romanzi delle donne, in coincidenza con il decollo del genere gotico i rapporti di forza tra generi sembrano rovesciarsi di nuovo, questa volta in favore delle donne. Una nuova generazione di scrittrici, tra le più rinomate la Radcliffe, la Austen o la Edgeworth, sarà infatti protagonista incontrastata del mercato del romanzo inglese fino a circa il 1820, anno cardine del terzo *shift* che di nuovo assegnerà, più o meno definitivamente, il business della scrittura agli uomini. In questa prospettiva, è interessante notare come nonostante i primi romanzi di Scott vennero lanciati in un momento in cui le pubblicazioni da parte di uomini erano ancora particolarmente in ribasso, è proprio a lui che si deve l'inizio di questo processo di mascolinizzazione del romanzo; un processo che interessò sia la sfera della produzione che della ricezione letteraria¹⁶⁸ e che

¹⁶⁷ A.Alliston, *Love in Excess*, in *Il romanzo*, vol I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p.650

¹⁶⁸ Da segnalare, un quarto *shift* che a metà del diciannovesimo secolo riporterà in voga la scrittura femminile (con le sorelle Brontë, Gaskell, Braddon e la Eliot) mentre un quinto *shift* si avrà a partire degli anni '70 dell'Ottocento con una massiccia estromissione delle autrici donne dal mercato del romanzo.

sembra coincidere in maniera pressoché perfetta con l'operazione di graduale innalzamento etico ed estetico del romanzo tra le forme d'intrattenimento legittime e rispettabili¹⁶⁹ della società civile. Ma vediamo cosa accade nello specifico del genere gotico. Il grafico qui di seguito riporta i dati circa la composizione dei generi autoriali all'interno di questa forma letteraria e la loro distribuzione nel corso del tempo. A livello di fonti, essi sono tratti dai metadati della tassonomia – ricostruita - del genere di 519 testi di cui all'appendice 1.

¹⁶⁹ William Warner commenta ironicamente che affinché potesse verificarsi tale “innalzamento” dovette prima scomparire “il romanzo d'intrigo amoroso”, annoverando in questa categoria l'intera produzione del *courtship novel* d'inizio settecento e del romanzo sentimentale tra 1760 e 1790.

n° di romanzi	decade		Donne	Uomini	Anon
9	1760-1770		45%	45%	10%
21	1780		62%	24%	14%
146	1790		43%	31%	25%
200	1800		50%	34%	16%
89	1810		61%	24%	14%
45	1820		47%	42%	11%
9	1830		34%	66%	

Tavola 5: distribuzione percentuale dei generi autoriali nel romanzo gotico per decenni.

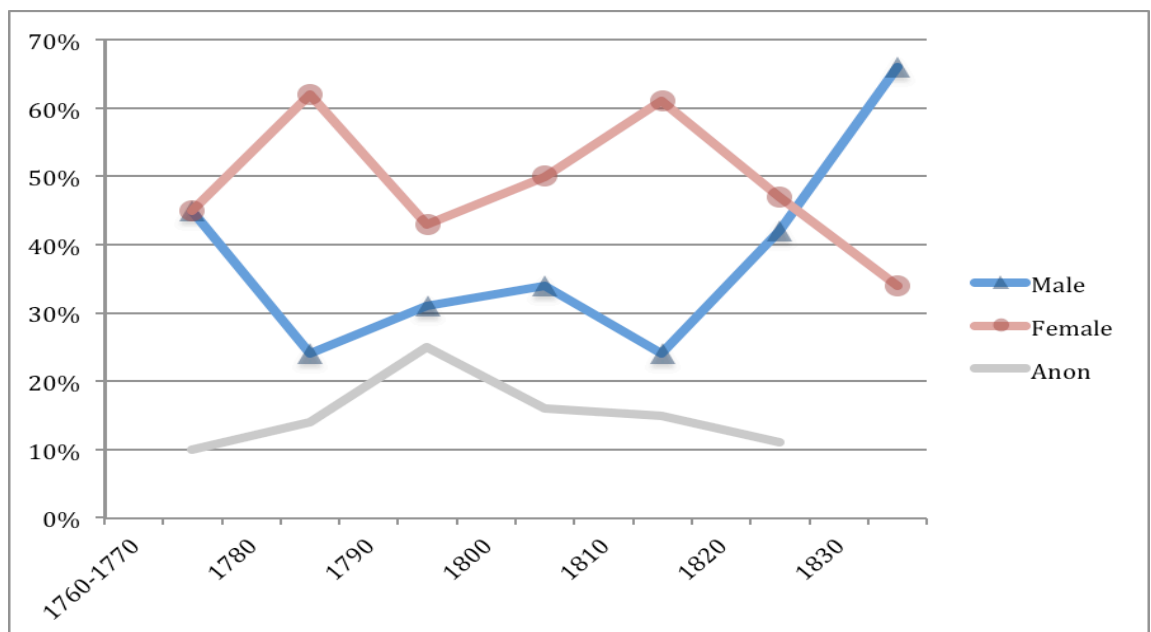


Tavola 6: Il romanzo gotico 1770 -1830. Genere autoriale. Visualizzazione.

Al di là della costante presenza di “anonimi”, non a caso culminante negli anni di assimilazione incontrollata di opere da Germania e Francia durante la cosiddetta “German Wave”, la scrittura gotica rimane principalmente un

affare femminile. Procedendo con ordine, a livello cronologico ciò che caratterizza l'iniziale periodo di latenza del gotico, meglio definito come la "gestazione" del genere tra *The Castle of Otranto* ed il decollo degli anni ottanta del Settecento, è una distribuzione autoriale equa con uomini e donne entrambi ripartiti sul 45% del totale di romanzi pubblicati. Ciò non deve sorprendere visto che, come si è visto in apertura di questa sezione, se è vero che il gotico può essere visto come un genere a prevalenza autoriale femminile, negli anni tra il 1750 e 1780 il primo grande "Gender Shift" inaugurato con la narrativa di Richardson e compagni aveva consegnato l'egemonia del mercato letterario alla voce maschile determinando così, all'interno del gotico, una situazione di essenziale parità tra scrittori uomini e donne.

Ma ecco che negli anni Ottanta del Settecento, un secondo capovolgimento dei generi autoriali conferma alle donne il titolo di regine della produzione gotica, e per estensione dello stesso mercato letterario, raggiungendo il picco massimo del 62%; quest'ultimo composto da romanziere quali, per citare le più famose, la Sophia Lee di *The Recess*, Clara Reeve, dei classici *The Old English Baron* e *Two Mentors*, Charlotte Smith, autrice di *Emmeline or Orphan of the Castle* e la stessa Ann Radcliffe con l'intrigo scozzese di *The Castles of Athlin and Dunbayne*. Senza contare, poi, le meno conosciute "signore" e "signorine" della prosa come la Miss Fuller dell' *Alan Fitz-Osborne*, Mrs Harley di *The Castle of Mowbray* e *Priory of St. Bernanard* e Mrs Howell del *Legendary Tale* di Rosenberg. Sul versante opposto, invece, tra il 24% degli scrittori di questo periodo c'è sicuramente da segnalare William Beckford, autore dell'importantissimo *Vatheck*, e James White dell' *Earl Strongbow*. Pochi nomi rappresentativi di una minoranza destinata però a guadagnare punti e potere a partire della decade successiva – gli ormai ben noti anni 90 del Settecento.

Infatti, nonostante, come segnalato in 5.1.1., l'effettiva tendenza alla mascolinizzazione del mercato letterario e dello stesso genere gotico si registrò solo attorno al 1820, l'importazione del Ritter-Räuber und Schauerroman in Gran Bretagna coincise con una progressiva amplificazione della voce autoriale maschile approdata al 31 e 34 per cento nel periodo tra 1790 e 1810. Tra gli autori del momento ricordo George Walker (*The*

Haunted Castle), Thomas Holcroft (*Anna St.Ives*), Stephen Cullen (*The Haunted Priory*) e ovviamente i più celebri Francis Lathom e Matthew Gregory Lewis. Contemporaneamente a tale aumento poi, in questi stessi anni la scrittura gotica femminile subisce un netto calo passando dal già citato 62% degli anni '80 del Settecento al 43 e al 50 per cento nelle decenni successive e precisamente dal 1790 al 1810. In questo caso, non trattandosi di un vero e proprio "Gender Shift" della forma romanzesca a livello generale, le ragioni di tali tendenze possono essere rintracciate in due fatti essenziali: il primo, che la maggior parte degli autori tedeschi della letteratura del terrore d'importazione erano uomini (come lo Schiller di *The Ghost-Seer*, Karl Grosse dei controversi *Horrid Mysteries* e Karl Friedrich Kahlert del *Necromancer*) e secondo, che molti dei traduttori ed imitatori inglesi di tali opere erano, a loro volta, uomini.

Comunque, nonostante l'apparente supremazia autoriale maschile, anche durante la generazione del gotico della "German Wave" la scrittura femminile, seppur in flessione rispetto ai dati del 1780, rimase percentualmente superiore rispetto a quella maschile raggiungendo un nuovo picco del 61% tra il 1810 e il 1820. Tra le protagoniste di questa nuova impennata d'inizio secolo vi sono autrici *best-sellers* come Charlotte Dacre, Regina Maria Roche, Mary Meeke, Elisabeth Guénard e Louisa Sidney Stanophe.

Concludo questa panoramica con un'ultima osservazione circa le tendenze della distribuzione dei generi autoriale nel romanzo gotico negli anni '20 dell'Ottocento. È proprio attorno a questa data, infatti, che all'interno del genere gotico si verificò il primo, vero e forse anche unico momento di "gender shift" con un repentino riassetto dei rapporti di forza tra voce autoriale maschile e femminile che vide assegnare, per la prima volta, il monopolio del gotico e dello stesso mercato del romanzo agli uomini. John William Polidori, Charles Robert Maturin, Robert Huish, Grenville Fletcher e William Child Green sono dunque le stelle di questa particolare stagione del gotico britannico, l'ultima, prima che il genere soccomba sotto il peso della nuova moda del romanzo storico e dell'iper-specializzazione della narrativa

di finzione scomparendo dalle fila della forma romanzesca per oltre quarant'anni¹⁷⁰.

In via di conclusioni, come si è già visto più volte nel corso di questo capitolo così come nel capitolo terzo, a ciascuno degli intervalli temporali sopra elencati – siano essi considerati in termini di “eventi storici” o di “Gender shifts” - sembrano corrispondere importanti trasformazioni del genere gotico. Delle “deviazioni”, come ci si potrebbe azzardare a dire in ottica evoluzionistica, dalla norma istituita da Walpole di un *romance* d'eredità “sentimentale” francese ma dalla struttura shakespeariana¹⁷¹. Un *romance* dai paesaggi pittoreschi, improntato sul ripristino della legittimità del potere feudale, sul ricongiungimento di amanti e familiari perduti e piccoli espedienti soprannaturali; un orizzonte di convenzioni e aspettative perpetrato dalle scrittrici inglesi fino al ridosso del diciannovesimo secolo destinato a subire un notevole ridimensionamento durante gli anni della “German Wave”. Infatti, sorto da menti e mani maschili, il nuovo immaginario del terrore continentale andò a fondersi e confondersi con le pre-esistenti strutture “femminili” del primo gotico portando sulla pagina più sangue, più misteri, più trasgressione e soprattutto più magia. Successivamente, la scrittura del gotico femminile dovette adeguarsi agli eccessi della nuova tendenza facendo propri alcuni elementi, atmosfere nonché provvedendo i propri eroi ed eroine di un maggior spessore interiore (forse proprio ad ampliare la drammaticità e l'ironia tragica dalla loro inesorabile caduta). Allo stesso tempo, però, tale scrittura si fece anche contagiare da un nuovo fermento, quello cominciato nel 1814 con la pubblicazione di *Waverley*, che vide attorno agli anni 20 dell'Ottocento l'ascesa di una nuova forma più lineare, rispettabile, fedele nella ricostruzione della realtà del passato e soprattutto priva delle esagerazioni che gli inverosimili portenti germanici a

¹⁷⁰ Come infatti evidenzia Franz J.Potter, dopo il decollo del genere storico, il gotico continuò comunque a circolare ma in altra forme di pubblicazione popolare come i *chap-books* o i *penny dreadful*, entrambi destinati ad un pubblico di lower-class. Inoltre, sempre presente a livello di singoli elementi o motivi narrative all'interno del *sensational novel* o dello stesso genere fantascientifico, il gotico si riappropriò della forma romanzesca verso fine Ottocento, con gli oscuri esperimenti di Stevenson e Stoker.

¹⁷¹ Walpole dichiarerà apertamente il suo debito con l'immaginario tematico del Bardo nella prefazione alla seconda edizione del *Castle of Otranto*: “The great master of nature, SHAKESPEARE, was the model I copied”.

volte imponevano. Un contagio, questo tra genere gotico e storico, culminato in estinzione per il primo e trionfo del secondo, entrambi fenomeni ulteriormente stigmatizzati dal passaggio del mercato del romanzo da un'egemonia autoriale femminile ad una maschile.

Questi sono però dati ed informazioni solo preliminari. I dettagli delle suddette trasformazioni verranno infatti esplorati e presentati in modo più estensivo nel corso delle sezioni successive e, per quello che riguarda la struttura delle trame, nel capitolo sesto. Con il prossimo punto, quindi, inizia l'effettivo percorso computazionale di questa tesi il cui primo esperimento riguarda la determinazione dell'indice di ricchezza lessicale del genere gotico.

5.2. Indice di densità lessicale

5.2.1 Type/Token Ratio: Definizioni, Possibilità, Problematiche.

Nel tentativo d'investigare la ricchezza lessicale di un determinato testo, uno dei metodi più utilizzati dalla linguistica computazionale è appunto quello del Type/Token Ratio (TTR), ovvero, tecnicamente, indice di densità lessicale. Molte aree della conoscenza si sono interrogate sulla natura e la definizione dei due elementi, *Type* e *Token*, ma se si volesse fornire una spiegazione a livello generale, si può affermare che la distinzione tra i due elementi si configura principalmente come una di tipo ontologico tra «a general sort of thing and its particular concrete instances»¹⁷²; una dicotomia tra unità linguistiche concrete e osservabili e le loro classi astratte d'appartenenza. Sulla base di questa interpretazione, possiamo dunque identificare i *token* quali singole occorrenze delle diverse parole che compongono un testo, mentre con il termine *type* andremo ad indicare la forma unica e normalizzata, lemma, a cui tali occorrenze possono ascrivere. Per fare un esempio pratico, si consideri una parola a caso; il verbo inglese "to walk", camminare. Ogni qual volta in un testo appariranno le varie forme flesse del verbo "to walk", *token* come walks, walked, was walking etc., esse risulteranno raggruppate nel *type* d'appartenenza "walk verb". Fin qui tutto chiaro e di facile esecuzione tecnica. Ma cosa succede in caso di espressioni polisemiche o comunque in presenza di *token* potenzialmente ascrivibili a più *type*? Come può il computer o il programma di codifica distinguere la forma "meeting" sostantivo (incontro) da "meeting" verbo progressivo oppure "like" nelle sue funzione di avverbio di modo (come) da "like" forma verbale (piacere)?

Nell'anticipare che tali interrogativi sono affrontati e risolti durante le procedure di *tokenizzazione* e *lemmatizzazione* dei testi (di cui però rimando

¹⁷² Wetzel, Linda, "Types and Tokens", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/types-tokens/>>.

la spiegazione al punto 2) tornerei ora sulle implicazioni linguistiche del type/token ratio. Eccone qui di seguito riportata la formula:

$$\text{TTR} = (\text{number of types}/\text{number of tokens}) \times 100$$

Moltiplicando dunque per cento il quoziente ottenuto dal rapporto tra numero totale di classi astratte riscontrate in un dato testo e numero totale di occorrenze dello stesso si otterrà la sua percentuale di ricchezza lessicale. Questo vuol dire che se nella pratica un testo presentasse un numero di *type* particolarmente basso rispetto al totale dei suoi *token* ne risulterebbe una percentuale altrettanto bassa e conseguentemente, in una sorta di proporzionalità diretta, il testo analizzato sarà classificabile come lessicalmente povero, tendenzialmente ripetitivo e per estensione scarsamente complicato da leggere. Anche qui, tutto chiaro. Chiaro eppure troppo semplice per essere interamente vero.

Sfortunatamente, infatti, il TTR rimane uno strumento del tutto approssimativo o comunque solo limitatamente affidabile qualora si richiedesse di determinare con totale precisione l'indice di leggibilità e di ricchezza lessicale di un testo. La principale falla di questo calcolo deriverebbe dal fatto che il risultato finale rimane sempre e comunque dipendente dalla lunghezza dei testi oggetto di studio. Come infatti spiegato dai creatori di WordSmith Tools, software per l'analisi lessicale di corpora:

A 1,000 word article might have a TTR of 40%; a shorter one might reach 70%; 4 million words will probably give a type/token ratio of about 2%, and so on [...] in the real world, especially if your research focus is the text as opposed to the language, you will probably be dealing with texts of different lengths and the conventional TTR will not help you much¹⁷³.

Una non omogeneità dei parametri di lunghezza dei diversi testi in esamina può dunque falsare l'efficacia del metodo fino a renderlo nullo (in questo modo, infatti, più lungo è un romanzo maggiore sarà la quantità di *types*

¹⁷³ http://www.lexically.net/downloads/version5/HTML/index.html?type_token_ratio_proc.html

riscontrata; ciò non vuole dire però che il testo in questione sia lessicalmente più ricco di uno più breve).

Per ovviare a questo, la soluzione che permette all'analisi di conservare un maggior grado di accuratezza e precisione è l'aggiunta di una procedura di *standardizzazione*. In statistica, per standardizzazione o normalizzazione s'intende quel processo per cui una variabile aleatoria¹⁷⁴, la cui distribuzione avviene in base a una media o ad una varianza, è ricondotta ad una variabile con distribuzione standard¹⁷⁵. In particolare, nel campo specifico della linguistica dei corpora, due sono le procedure di standardizzazione possibili: la prima va a modificare direttamente la lunghezza delle unità d'analisi (i testi) la seconda, invece, va ad intervenire in un secondo momento sugli indici di ricchezza dei singoli romanzi. In pratica, nel primo caso ogni testo viene sezionato in segmenti di eguale lunghezza (ie. *standard length* 1000 words) detti *chunks*. Per ogni *chunk* è calcolato il proprio Type/Token Ratio che concorrerà alla formazione di una media finale, *Running Average*, relativa alla totalità dei *chunks*. Nel secondo caso, invece, il Type/Token ratio dei singoli testi viene normalizzato sottraendo a questi la *overall mean of richness* relativa all'intero corpus. Successivamente si divideranno i risultati ottenuti per la misura generale di *standard deviation*. Ecco la formula di questo tipo di standardizzazione:

$$Z = \frac{X - \mu}{\sigma}$$

X rappresenta il valore del TTR di un testo: a questo viene sottratta μ , la media, e poi il tutto si divide per σ , la misura di deviazione standard. Ciò che si ottiene da questa espressione è Z, *lo z-score*, ossia il valore della deviazione di un singolo elemento (nel nostro caso, il valore di deviazione della ricchezza

¹⁷⁴ In statistica, la variabile aleatoria, o variabile casuale, può essere identificata come il risultato di un esperimento quando l'esito di questo non è prevedibile con certezza. Nello specifico del nostro esperimento, la variabile aleatoria è rappresentata dai TTR dei singoli testi.

¹⁷⁵ La variabile standard si distingue da quella aleatoria in quanto la sua media è 0 mentre la varianza è pari a 1.

lessicale un testo) rispetto alla media (di nuovo, alla media di ricchezza lessicale dell'intero corpus).

Per l'analisi computazionale oggetto di questa tesi, si è preferito sviluppare i dati secondo questo secondo protocollo; questo per evitare le inutili e cavillose complicazioni insite nel processo di segmentazione in *chunks*. Come già avvenuto nelle precedenti sezioni, in ciò che segue illustrerò le varie operazioni compiute sul corpus di riferimento al fine di ricavare i dati sull'evoluzione della ricchezza lessicale del genere gotico prestando particolare attenzione anche al confronto di questi con i dati relativi ad un secondo corpus, di egual lunghezza e costruzione, di romanzi non gotici. Nella sezione conclusiva, mi concentrerò poi sulle possibili interpretazioni e problematiche dei risultati ottenuti.

5.2.2. *Esperimento: Il Type/Token Ratio nel genere gotico*

Come già anticipato, il campione di riferimento per l'analisi di Ricchezza Lessicale si compone di 180 romanzi gotici dal 1764 al 1834 e di un sub-corpus comparativo di romanzi non gotici di stessa entità e periodizzazione: 180 testi estratti a caso dal database dello Stanford Literary Lab compresi tra il 1764 e il 1834. Per incrementare l'accuratezza e l'oggettività dello studio, i corpora campione presentano lo stesso numero di testi per singolo anno. Nella fattispecie, se l'anno 1797 conta 7 entrate per il romanzo gotico lo stesso quantitativo di testi sarà garantito per il corpus non-gotico, come evidenziato in questo un estratto¹⁷⁶ delle liste bibliografiche campione:

¹⁷⁶ Le liste complete si trovano in appendice.

	Gothic		Non Gothic
1797	The Italian or the Confessional of the Black Penitents	1797	The Little Family, Written for the Amusement
1797	The House of Marley A novel	1797	Delves, A Welch tale
1797	Munster Abbey, A romance	1797	The Orphans of Snowdon, A novel
1797	The Mysterious Wife A novel	1797	Percy, or the friends, A novel
1797	The Count de Santerre a romance	1797	An Old Friend With a New Face, A novel
1797	The English Nun, A novel	1797	The History of Sir George Warrington
1797	Ulric and Ilvina, The Scandinavian tale	1797	Palmira and Ermance, A Novel
1801	The Black Valley, A tale	1801	The Wrongs of Woman
1801	Salvador or Baron de Montbelliard	1801	Ellinor, or The World As It Is
1801	The Paesant of Ardenne Forest	1801	Melbourne, A novel

Ultimata la campionatura con la selezione casuale dei testi facenti parte del conter/corpus non gotico, si procede all'interrogazione del database per estrarre i dati relativi alla *Tokenizzazione* e *Lemmatizzazione* di ciascun romanzo.

Tokenizzazione e Lemmatizzazione (*Tokenization* and *Stemming*) sono le due operazioni principali del *parsing*, quella procedura propedeutica a qualsiasi lavoro di data-mining che permette alla macchina di analizzare i flussi continui in input di cui un testo si compone in modo da determinarne la sua struttura grammaticale. In questo senso, la tokenizzazione si configura come atto di segmentazione del testo in singole unità significanti che, nella maggior parte dei casi, possono essere identificate come parole ma che possono anche comprendere stringhe contigue di caratteri alfanumerici o come segni d'interpunzione.

E.g.: On the pleasant banks of the Garonne, in the province of Gascony, stood, in the year 1584, the chateau of Monsieur St. Aubert.

(*The Mysteries of Udolpho*, A.W. Radcliffe)

<sentence>
<word>On</word>
<word>the</word>
<word>pleasant</word>
<word>banks</word>
<word>of</word>
<word>the</word>
<word>Garonne</word>
<symbol>,</symbol>
<word>in</word>
<word>the</word>
<word>province</word>
<word>of</word>
<word>Gascony</word>
<symbol>,</symbol>
<word>stood</word>
<symbol>,</symbol>
<word>in</word>
<word>the</word>
<word>year</word>
<number>1584</number>
<symbol>,</symbol>
<word>the</word>
<word>chateau</word>
<word>of</word>
<word>Monsieur</word>
<word>St.</word>
<word>Aubert</word>
<symbol>.</symbol>
</sentence>

La lemmatizzazione, invece, è la selezione delle «unique word as vocabulary entries»¹⁷⁷ a cui i vari token si ascrivono.

E.g.:	<i>Token</i>	<i>Type</i>
	On	On (prep.)
	The	The (art.)
	Pleasant	Pleasure (adj.)
	Banks	Bank (noun)

Data la natura dell'esperimento, si è preferito procedere con una tokenizzazione che non prendesse in considerazione i vari simboli e segni d'interpunzione (*word-boundary tokenization*) per far sì che solo le reali "parole" (<word>) figurassero nel computo.

Una volta terminata questa logorante ma automatica serie di calcoli preliminari su ognuno dei 284 romanzi appartenenti ai nostri corpora di riferimento, è dunque possibile procedere con l'estrazione dei risultati e la loro visualizzazione tabellare in windows excel come segue:

¹⁷⁷ Nel suo *Les caracteres stylistiques du vocabulaire* (Puf, Paris 1954 pp. 52, 55) P. Guiraud definisce il type/token ratio come il rapporto tra V e radice quadrata di N laddove V sta per "vocaboli" e N per "numero di parole"

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
1	tokens	types	richness	bookid	year	author	title	gender	nation	Normed
2	53959	8430	15.62%	3899	1768	Gunning Mrs	Barford Abbe	F	British	0.39565949
3	37621	6974	18.54%	3882	1771	Mackenzie H	The man of f	M	British	0.88272577
4	120905	13274	10.98%	3915	1783	Reeve Clara	The two mer	F	British	-0.3695723
5	62939	13031	20.70%	3923	1786	Beckford Wil	An Arabian t	M	British	1.24242386
6	57226	9922	17.34%	3886	1788	Rowson Mrs	The inquisito	F	British	0.69446694
7	37886	6108	16.12%	3891	1788	Harley M Mr	The castle of	F	British	0.49644354
8	67034	8768	13.08%	3894	1788		The school fc	U	British	-0.0046535
9	173582	19385	11.17%	3919	1788	Smith Charlo	Emmeline th	F	British	-0.3199296
10	109401	16191	14.80%	3989	1788	School	The school fc	U	British	0.27551235
11	78731	14072	17.87%	3883	1789		Seymour Cas	U	British	0.77992462
12	36435	6799	18.66%	3912	1789	Hilditch Ann	Rosenberg a	F	British	0.91340629
13	46466	7470	16.08%	3914	1789	Radcliffe Anr	The castles o	F	British	0.49760474
14	14081	5298	37.63%	3927	1789	Nicholson	The solitary c	U	British	4.01073893
15	155391	16215	10.43%	3938	1789	Moore John	Zeluco Variol	M	British	-0.4130528
16	184520	16399	8.89%	3944	1789	Smith Charlo	Ethelinde or	F	British	-0.6826792
17	89270	12648	14.17%	3937	1790	Author of An	Gabrielle de	U	British	0.22499485
18	57276	12359	21.58%	3890	1791	Smollett Tob	The adventu	M	British	1.50026779
19	129897	10866	8.37%	3901	1791	Reeve Clara	The school fc	F	British	-0.7639135
20	91786	16177	17.62%	3905	1791	Lady	Edwy son of	F	British	0.82917394
21	128879	19504	15.13%	3990	1791	Reeve Clara	The school fc	F	British	0.40554638
22	152713	15511	10.16%	1032	1792	Bage Robert	Man as he is	M	British	-0.4473434
23	175376	14434	8.23%	3887	1792		Edelfrida a n	U	British	-0.7794254
24	37090	7144	19.26%	3893	1792	Robinson Ma	Vancenza or	F	British	1.10076226
25	143007	13706	9.58%	3932	1792	Radcliffe Anr	The romance	F	British	-0.5444797
26	165668	26100	15.75%	3948	1792	Lee Sophia	The recess or	F	British	0.50499874
27	247275	38030	15.38%	922	1793	Pilkington M	Rosina a nov	F	British	0.44400761
28	226772	18914	8.34%	3895	1793	Smith Charlo	The old man	F	British	-0.7464089
29	92236	9783	10.61%	964	1794	Parsons Mrs	Lucy a novel	F	British	-0.3683002
30	119237	14135	11.85%	1002	1794	Kelly Isabella	Madeline or	F	British	-0.1598812
31	137201	13314	9.70%	3884	1794	Naubert Ben	Herman of U	M	British	-0.5213592
32	22143	4302	19.43%	3888	1794		The cavern o	U	British	1.10157297
33	146337	15013	10.26%	3898	1794	Bennett Mrs	Ellen Counte	F	British	-0.4219329
34	138964	15114	10.88%	3933	1794	Godwin Willi	Things as the	M	British	-0.3213274
35	7264	2352	32.38%	3941	1794	Siddons Hen	The Sicilian r	M	British	3.24775843

Tavola 7: Densità Lessicale. Comparazione Corpus Gotico e Non Gotico.

Infine, si provvederà alla trasposizione grafica dei valori di *z-score* di ricchezza lessicale per anno. Nel seguente istogramma a barre, i valori in rosso raffigurano i punteggi dei romanzi gotici mentre le barre in blu rappresentano quelli dei romanzi non gotici. Per agevolare la visualizzazione e l'interpretazione dei risultati poi sono state aggiunte le linee di tendenza; di nuovo in rosso quella relativa ai romanzi gotici e in blu quella dei romanzi non gotici.

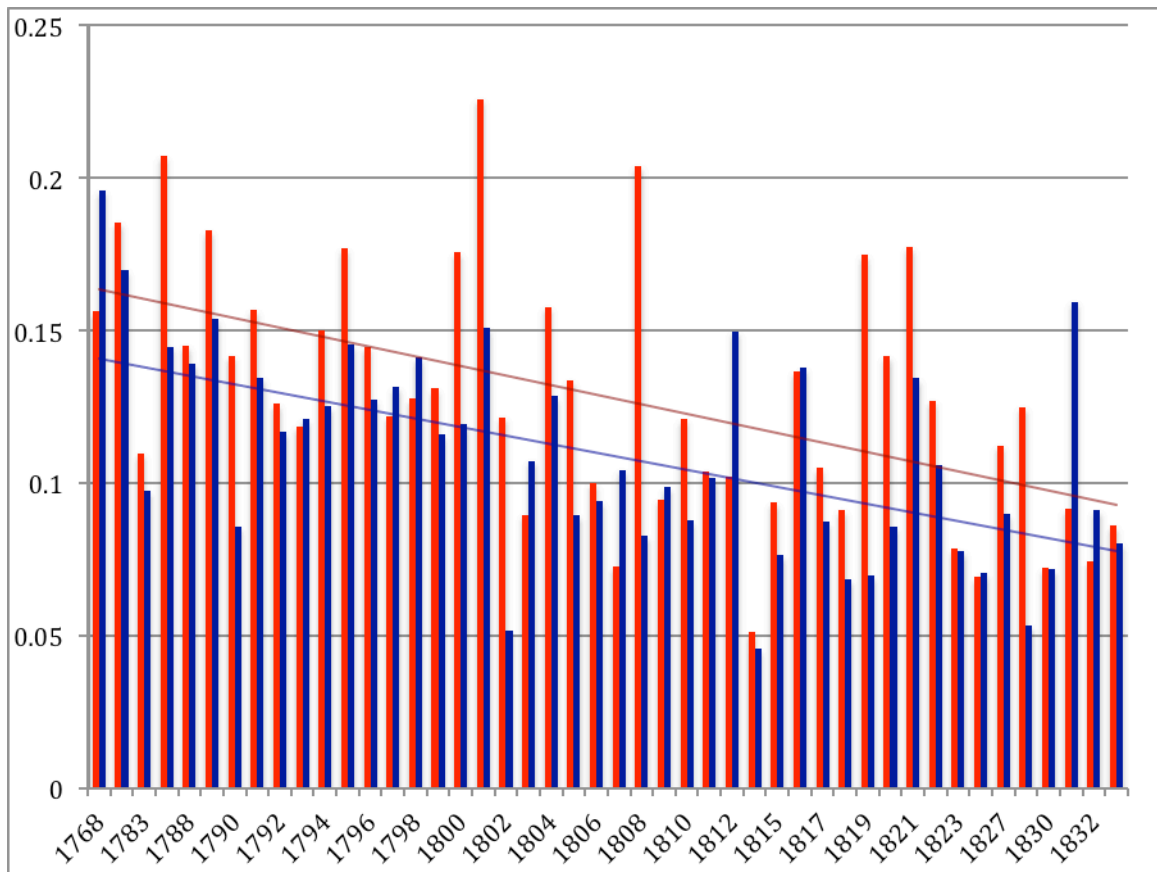


Tavola 8: Densità Lessicale. Comparazione Corpus Gotico e Non Gotico. Visualizzazione

5.2.3 Risultati ed Interpretazioni

Come si evince chiaramente da questa visualizzazione, il corpus gotico (in rosso) si presenta lessicalmente più ricco e variegato del contro-corpus non gotico (blu). Uno scarto, questo tra i due linguaggi, decisamente non sostanziale in termini di valori percentuali ma comunque stabile su una media dell'1,78%. Altro dato che risulta subito evidente riguarda poi la progressiva diminuzione dell'indice di densità lessicale sia all'interno del genere gotico che dei romanzi non gotici nel corso del tempo; un crollo che, in termini numerici si configura, per i primi, col passaggio da una media percentuale del 16.53 % tra il 1780 e il 1790 ad una del 7.95% negli anni 30 dell'Ottocento mentre per i secondi da una media del 15% al 9.1% nello stesso intervallo temporale.

Dunque a fronte di una generale tendenza alla semplificazione e alla ripetitività del testo letterario man mano che ci si avvicina agli anni della massificazione del romanzo, attorno alla metà del diciannovesimo secolo, il gotico sembra comunque mantenere un livello superiore di molteplicità e varietà lessicale, di cui il grafico successivo cerca di dar conto. Sull’asse delle ascisse si trovano, come di consueto nei grafici presentati in questa ricerca, le decadi mentre sulle ordinate i valori “standardizzati” di ricchezza lessicale dei singoli romanzi campione normalizzati secondo la *overall mean of richness* dell’intero corpus (5.2.1)

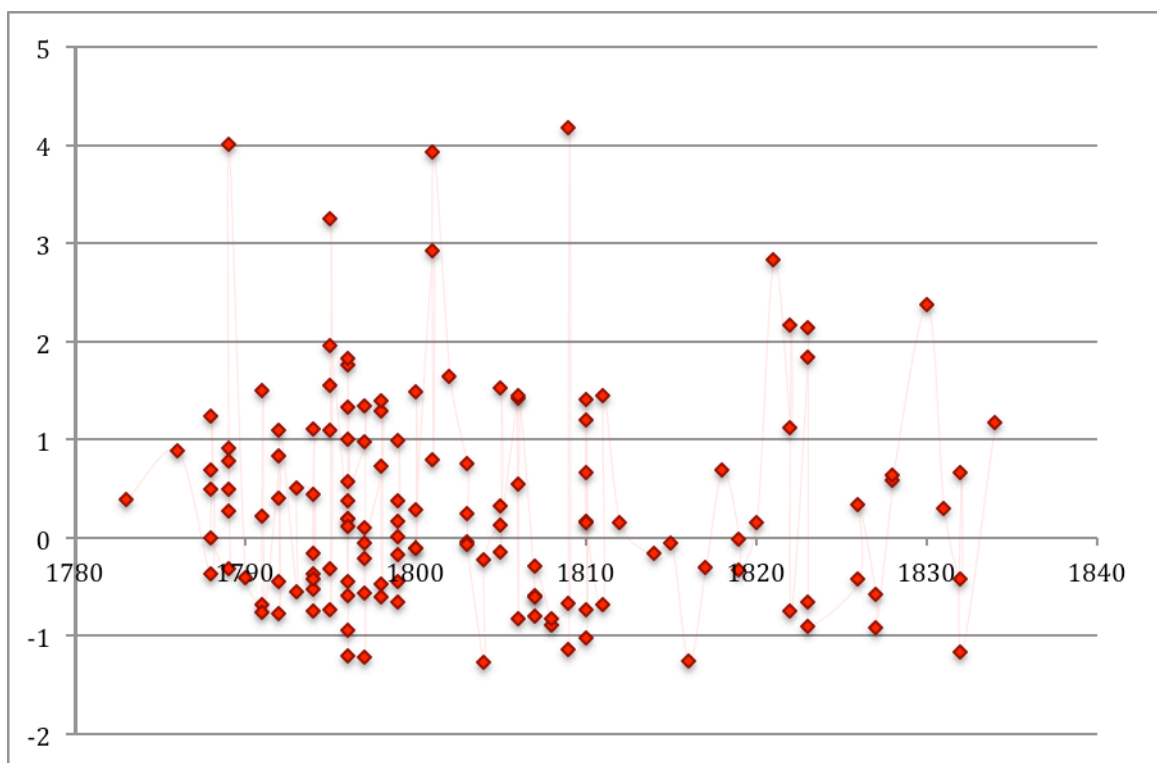


Tavola 9: Densità Lessicale interna al Romanzo Gotico (standardizzata). Visualizzazione .

Indubbiamente, il periodo in cui il genere gotico può vantare un linguaggio più ricco e diversificato è quello tra il 1780 e il 1790 quando il suo indice di ricchezza lessicale si attesta su una media normalizzata, e mai più toccata, di 0.73 zscore. Successivamente, in reazione alla rivoluzione francese e alla prima fase della “German wave” (1790-1795), ciò che invece sembra verificarsi è un drastico ridimensionamento della densità del testo letterario di genere gotico con una vertiginosa caduta che raggiunge lo 0,07 zscore di media normalizzata. Romanzi

dalle formule e strutture linguistiche semplici, ripetitive, adatti ad una diffusione indiscriminatamente capillare all'interno delle diverse fasce sociali del *reading public*. Romanzi che nei 5 anni successivi migliorano di poco la qualità lessicale della loro prosa affermandosi su uno 0.2 zscore di media tra il 1795 e il 1800. Il primo ventennio dell'Ottocento è poi caratterizzato da una situazione di sostanziale stabilizzazione del rapporto type/token del romanzo gotico su valori non troppo dissimili da quelli di fine Settecento - cresciuto solo di 0.1 punti e quindi giunto su uno 0.2 di zscore tra il 1800 e il 1819 - mentre dal 1820 al 1835, in corrispondenza del grande "Gender Shift" a predominanza maschile di cui al punto 5.1.2, la lingua del romanzo gotico sembra di nuovo impreziosirsi e ritrovare parte della sua primordiale originalità attestandosi su un 0.5 zscore di media normalizzata (punteggio piuttosto simile allo 0.7 registrato negli anni dei *romance* di Walpole, Reeve e Lee).

In base a quanto descritto finora, sono dunque due le osservazioni che si possono fare e a cui è importante trovare una spiegazione:

- 1) Il genere gotico è caratterizzato da un livello ricchezza lessicale superiore a quello di altre forme romanzesche.
- 2) Nel corso degli anni, tale indice di ricchezza lessicale subisce delle consistenti variazioni che lo portano, proprio nel momento di massima diffusione, a raggiungere un picco minimo.

Per dare conto del primo fenomeno, le teorizzazioni di Todorov riguardo il genere fantastico potrebbero fornire un interessante spunto di riflessione:

The different relations that we have observed between the fantastic and figurative discourse shed light on each other. If the fantastic constantly makes use of rhetorical figures, it is because it originates in them. The supernatural is born of language. It is both its consequence and its proof... The supernatural thereby becomes a symbol of language, just as the figures of rhetoric do, and the figure is, as we have seen, the purest form of literality.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Tzv. Todorov, *The Fantastic*, Cornell UP, Ithaca, 1975, p. 82.

Se, come suggerisce il critico bulgaro, per narrare le composite possibilità situazionali del fantastico e del soprannaturale occorre un linguaggio figurativo – “the supernatural is born in language” - , ricco di metafore, similitudini e soprattutto iperboli, allora questo potrebbe spiegare, almeno in parte, il motivo della maggiore ricchezza lessicale riscontrata nel gotico¹⁷⁹ rispetto al contro-corpus non gotico (Tavola 8). Un’ipotesi interessante e verificabile sia in termini di *close* che di *distant reading* attraverso un controllo incrociato dei dati sulla ricchezza lessicale del genere con quelli relativi ai nuclei tematici. Questo, infatti, potrebbe rivelare se in corrispondenza di opere ad alta concentrazione di motivi ed altri elementi soprannaturali si registri anche una maggiore varietà linguistica.

Per quanto riguarda il secondo punto, invece, ossia interpretare la natura delle flessioni del rapporto type/token all’interno del gotico, ciò potrebbe ricondursi sia ad una problematica di genere sessuale degli autori sia, in maniera più plausibile, ad una sorta di ciclo fisiologico della forma letteraria. Nell’ottica dell’interpretazione di genere, la già comprovata superiorità della ricchezza lessicale del gotico rispetto ad altre forme potrebbe infatti far pensare ad una maggiore diversificazione della scrittura femminile, preponderante nel gotico fino agli inizi del 1820, ma questo non trova però riscontro nei dati empirici che vedono la lingua letteraria gli autori uomini statisticamente più ricca ed articolata, con un rapporto medio type/token dell’14,9% rispetto all’11,2% registrato delle donne.

Se dunque il genere sessuale degli autori non debba essere visto come causa, o almeno l’unica causa, delle fluttuazioni della densità lessicale del gotico,

¹⁷⁹ Questo nonostante Todorov riconosca al genere gotico un ruolo del tutto singolare, a volte neanche propriamente legittimo, all’interno del genere fantastico: “The fantastic therefore leads a life full of dangers, and may evaporate at any moment. It seems to be located on the frontier of two genres, the marvelous and the uncanny, rather than to be an autonomous genre. One of the great periods of supernatural literature, that of the Gothic novel, seems to confirm this observation. Indeed, we generally distinguish, within the literary Gothic, two tendencies: that of the supernatural explained (the “uncanny”), as it appears in the novels of Clara Reeves and Ann Radcliffe; and that of the supernatural accepted (the “marvelous”), which is characteristic of the works of Horace Walpole, M. G. Lewis, and Maturin. Here we find not the fantastic in the strict sense, only genres adjacent to it. More precisely, the effect of the fantastic is certainly produced, but during only a portion of our reading: in Ann Radcliffe, up to the moment when we are sure that the supernatural events will receive *no* explanation. Once we have finished reading, we understand--in both cases--that what we call the fantastic has not existed”. Tzv. Todorov, *op. cit.*, p. 42

la spiegazione deve trovarsi altrove. Ebbene si potrebbe azzardare l'ipotesi dell'esistenza di un ciclo fisiologico della forma letteraria che, come presagito dai formalisti, da una situazione d'innovazione iniziale, anche e soprattutto linguistica, evolve nel tempo cristallizzando e semplificando i suoi tratti significanti fino a giungere ad una sorta di monotono automatismo per ciò che riguarda strutture narrative e lessico. Questo non solo spiegherebbe la media di partenza dello 0.7 negli anni '80 del Settecento, il più alto valore registrato nel periodo di decollo del genere gotico, ma anche la fase di massiccio appiattimento della ricchezza lessicale dello stesso tra il 1790 e il 1810, ventennio in cui i romanzi gotici costituiscono circa un terzo dell'offerta di mercato e il cui rapporto type-token si aggira attorno al 0.2. In questo modo, la risalita del 1820 potrebbe spiegarsi con la comparsa di una nuova forma rivale, il romanzo storico, e la conseguente contaminazione del gotico con i meccanismi linguistici e narrativi della nuova prosa.

Ad ulteriore conferma della proporzionalità diretta tra "popolarità" di un'opera, in termini di numero di edizioni e ristampe, e ripetitività del linguaggio è poi interessante notare come proprio i grandi *best sellers* del gotico, nella fattispecie i romanzi della Radcliffe, Matthew Gregory Lewis o Charlotte Smith, sono tra i testi a più bassa ricchezza lessicale. La lista che segue, tratta dallo studio bibliografico di James Raven *The Novel Comes of Age*, riporta i titoli dei romanzi gotici pubblicati tra il 1770 e il 1799 con più di 5 nuove edizioni. A fianco a ognuno di essi è possibile visualizzare il loro rapporto type/token normalizzato in base alla *overall mean of richness* del corpus gotico. Ovviamente, in presenza di valori standardizzati al di sotto della media generale del corpus, i suddetti compariranno nella tabella preceduti dal segno meno (-).

Reeve, <i>Champion of Virtue</i> ,	-0,7582
Lee, <i>The Recess</i>	-0,5244
Smith, <i>Emmeline</i>	- 0,8374
Moore, <i>Zeluco</i>	-0,9217
Radcliffe, <i>Castle of Athlin and Dunbayne</i>	-0,4633
Radcliffe, <i>Romance of the Forest</i>	-0,9718

Robinson, <i>Vancenza</i>	-0,2271
Smith, <i>Old Manor House</i>	-1,0299
Anon, <i>Cavern of Death</i>	- 0,2047
Cullen, <i>Haunted Priory</i>	-0,7374
Godwin, <i>Caleb Williams</i>	-0,8813
Radcliffe, <i>Mysteries of Udolpho</i>	-1,3357
Bage, <i>Hermsprong</i>	-1,1451
Lewis, <i>The Monk</i>	-1,3171
Roche, <i>Children of the Abbey</i>	-0,7325
Radcliffe, <i>The Italian</i>	-1,3756

Tra gli altri successi editoriali di bassa varietà e ricchezza linguistica il *Romance of the Pyrenees* e *Santo Sebastiano* del prolifico Cuthumberson, *Langhton Priory* di Mary Meeke, anche lei scrittrice seriale, l'*Aida Reis* di Caroline Lamb, *Valperga* e *The Last Man* di Mary Shelley e *The Recluse of the Lake* di Charlotte Smith; tutte opere il cui TTR risulta attorno al - 1,2, molto al di sotto la media generale del corpus.

5.2.4. Conclusioni

Volendo riassumere il contributo pratico di questa sezione dedicata al calcolo dell'indice di densità lessicale, l'esperimento ha mostrato in maniera del tutto chiara un certo pattern evolutivo del genere gotico, riconoscibile in un'ottica organicista come "fisiologico" delle forme letterarie. Questo sembra comporsi da un'iniziale tendenza all'originalità e alla diversificazione del linguaggio e da una successiva fase d'impoverimento lessicale coincidente con il momento di massima espansione della suddetta forma nel mercato letterario. Infatti, è proprio durante gli anni in cui il gotico raggiunge e supera il suo livello di massa critica affermandosi come pressoché indiscussa forma egemone del romanzo inglese che la sua scrittura diviene più modesta, ripetitiva, semplice e a sostegno di ciò si è inoltre dimostrato come ad un basso indice di ricchezza lessicale coincida spesso una grande popolarità di mercato. Questo mi porta a suggerire,

ma solo in maniera fugace ed in via di conclusioni, l'importanza del nesso tra leggibilità e vendibilità non solo nella determinazione del successo di un'opera ma anche nei meccanismi di formazione del canone.

Rimanendo sempre in ambito lessicale, nel prossimo esperimento cercherò di individuare i tratti discriminanti del genere gotico in termini di elementi stilistici. Contrariamente a quanto avvenuto in questa sezione, tale analisi non investirà il piano diacronico bensì quello sincronico rintracciando nel cosiddetto "lessico d'alta frequenza" la cifra del carattere stilistico del genere gotico.

5.3.1 La cifra dello stile: il lessico d'alta frequenza

In stilometria, la disciplina che lavora alla “misurazione” delle caratteristiche formali dei testi, le *most frequent words* rappresentano uno dei maggiori indicatori stilistici per ciò che riguarda l'attribuzione autoriale e, in seconda istanza, la classificazione di genere. Questo si basa sull'idea che nello scrivere, così come nella stessa espressione orale, si producono degli automatismi più o meno consci che, come una sorta di impronta digitale, sanciscono l'appartenenza di quanto espresso ad un dato autore o una corrente letteraria. La linguistica cognitiva definisce tale impinging autoriale “idioletto” i cui elementi fondamentali sono la combinazione sistematica di parti del discorso, fattori di musicalità delle frasi nonché, per l'appunto, l'utilizzo ripetuto di parole predilette definite dalla disciplina “lessico ad alta frequenza” o *MFW*.

Il motivo per cui, secondo J.F. Burrows, ogni analisi testuale sarebbe imprescindibile dallo studio delle *MFW* è il fatto che queste, oltre ad esprimere la propensione di chi scrive per determinate immagini e suggestioni¹⁸⁰, costituiscono anche e soprattutto «the underlying fabric of a text, a barely visible web that gives shape to whatever is being said». La forma di qualunque cosa venga detta, l'essenza stessa dell'analisi testuale. Un'essenza, però, che Burrows lamenta essere ingiustamente negata dalla metodologia critica tradizionale:

It is a truth not generally acknowledged that, in most discussions of works of English fiction, we proceed as if a third, two-fifths, a half of our material were not really *there*. For Jane Austen, that third, two-fifths, or half comprises the twenty, thirty, or fifty most common words of her literary vocabulary.¹⁸¹

Ovviamente, il critico si riferisce alla Austen perché il suo lavoro, *Computation into Criticism*, è interamente focalizzato sulla produzione romanzesca della

¹⁸⁰ Ancora oggi, resta aperto il dibattito su quale delle due variabili, segnale autoriale o segnale di genere, prevalga sull'altro. Sebbene infatti Lancashire ammetta che «The approach to authorial idiolect through cognitive science and neurology offers its own reinforcement of the notion that different genres are treated differently» (Lancashire 1997) studi più recenti suggeriscono che «authorial consistency is quite a strong factor in most eras, so that one can expect to find other sources of systematic variation nested within it. Early James and late James are different, but not so different as to override the difference between James and Thomas Hardy» (Craig 2004)

¹⁸¹ J.F. Burrows, *Computation into Criticism, A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford University Press, New York, 1987, p. 1

grande autrice di Bath. Ciò non nega, però, l'enorme portata teorica e l'applicabilità di questa affermazione all'intero sistema letterario.

Nel nostro secondo esperimento di stilistica computazionale, procederemo dunque con il calcolo e l'analisi del lessico d'alta frequenza del genere gotico cercando di scoprire le implicazioni semantiche alla base degli elementi linguistici prominenti per poi dimostrare empiricamente come questi possano, in qualche modo, rappresentare la cifra del discorso gotico.

5.3.2 Esperimento: Il lessico d'alta frequenza del romanzo gotico

Dopo aver proceduto alla *tokenizzazione* dell'intero corpus, e quindi essere risaliti al numero totale di parole di ciascun romanzo, è possibile interrogare il database e risalire alle 10 000 MFW del romanzo gotico. Nello specifico, al computer verrà chiesto inizialmente di delimitare il campione isolando le sole parole che, in ognuno dei 180 testi del corpus, registrano più di 10 occorrenze. Nel nostro caso, la selezione si compone, con una certa ironia, di ben 180 elementi comuni che, a questo punto, identificheremo quale *vocabolario condiviso* del genere gotico. Al fine di una maggiore esaustività a livello di parametri di ricerca e per ovviare all'eventuale presenza di errori da parte del computer durante la procedura di calcolo e selezione, si può decidere di ampliare lo spettro d'analisi creando altri due sottoinsiemi periferici: il primo relativo alle parole presenti con più di 10 occorrenze in tutti i testi gotici meno uno (primo sotto-campione da 179 romanzi) e il secondo comprendente tutti i testi gotici meno 2 (secondo sotto-campione da 178 romanzi). In questo modo, il lessico d'alta frequenza del genere gotico si configurerà come un insieme campione di 357 elementi.

Come nel caso dell'indice di ricchezza lessicale, anche per la determinazione del lessico d'alta frequenza del genere gotico si procede prima con il conteggio (*raw count*) dei singoli tokens e poi con la loro normalizzazione secondo la consueta formula di standardizzazione statistica (*raw count* - media generale / deviazione standard). Ai fini di una possibile valutazione comparativa, le stesse operazioni elencate finora vengono ripetute anche su un corpus parallelo di romanzi non gotici, nella fattispecie 3034 testi appartenenti ai più svariati generi, così da ottenere una visualizzazione tabellare excel di questo tipo:

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	word	#tokens_nor	#tokens_got	#books_non	#books_got	Ztokens_got	Ztokens_nor	Ztokens_gothic-nongothic	
2	the	23953090	1179234	3031	174	12.1748475	10.9524213	1.22242622	
3	of	13750971	706075	3034	174	7.05634636	6.02807229	1.02827407	
4	to	13629721	685642	3030	174	6.83530791	5.96954746	0.86576045	
5	my	2641147	174278	3026	174	1.30351582	0.66559314	0.63792268	
6	his	5188123	274344	3034	174	2.38600169	1.89496506	0.49103663	
7	her	5347159	271664	3027	174	2.35701021	1.97172841	0.3852818	
8	which	2273549	126715	3022	174	0.78899265	0.48816129	0.30083136	
9	from	1852027	107517	3029	174	0.58131408	0.28470146	0.29661262	
10	by	2269928	118963	3025	174	0.70513369	0.48641351	0.21872018	
11	your	1212764	68851	3023	174	0.16303615	-0.0238574	0.18689354	
12	every	450460	32558	3022	174	-0.2295713	-0.3918056	0.16223423	
13	this	1885928	97340	3022	174	0.47122215	0.30106476	0.17015739	
14	their	1088108	59283	3022	174	0.05953222	-0.0840262	0.14355845	
15	heart	393509	27256	3023	174	-0.286927	-0.419295	0.132368	
16	he	6030932	281414	3029	174	2.46248297	2.3017713	0.16071167	
17	who	1295470	67305	3022	174	0.14631196	0.01606306	0.1302489	
18	with	4032147	190741	3027	174	1.48160793	1.33699968	0.14460825	
19	me	2033321	100195	3034	174	0.50210674	0.37220827	0.12989847	
20	him	2334568	112434	3022	174	0.6345048	0.51761388	0.11689092	
21	lady	580012	32988	3017	174	-0.22492	-0.329274	0.104354	
22	power	134207	11332	3019	174	-0.459188	-0.544454	0.085266	
23	whom	285231	18140	3021	174	-0.3855412	-0.4715581	0.08601693	
24	friend	268800	17184	3021	174	-0.395883	-0.479489	0.083606	
25	yet	431392	24312	3022	174	-0.3187742	-0.4010093	0.08223504	
26	an	1381136	67003	3034	174	0.14304501	0.05741224	0.08563276	
27	return	145511	10848	3018	174	-0.464424	-0.538998	0.07457404	
28	thus	169164	11730	3005	174	-0.4548828	-0.5275812	0.07269846	
29	where	431763	23504	3022	174	-0.327515	-0.4008302	0.07331525	
30	found	301794	17577	3022	174	-0.3916316	-0.4635635	0.07193194	
31	having	271264	16066	3021	174	-0.4079771	-0.4782997	0.07032256	
32	being	406621	21953	3021	174	-0.3442932	-0.4129657	0.06867248	
33	death	148336	10126	3018	174	-0.472234	-0.537634	0.0654	
34	received	108403	8233	3012	174	-0.4927123	-0.5569093	0.06419695	
35	tears	108681	7994	3015	174	-0.495298	-0.556775	0.061477	
36	our	548000	27837	3029	174	-0.2806418	-0.344725	0.06408326	
37	now	970996	46673	3022	174	-0.0768792	-0.1405537	0.06367452	
38	fear	123518	8265	3021	174	-0.492366	-0.549614	0.057247	
39	hope	222079	12435	3022	174	-0.447256	-0.50204	0.054784	
40	joy	60926	5149	2986	174	-0.526074	-0.579825	0.053751	

In questa tavola, a fianco alla colonna A, quella dell'elenco delle parole, viene riportato il *raw count* delle occorrenze sia nel corpus gotico (#tokens_gothic) che nel corpus di romanzi non gotici (#tokens_nongotic). Allo stesso modo, le colonne D ed E segnalano il numero dei testi, gotici e non gotici, in cui tali parole appaiono (#books_gothic e #books_nongotic) mentre le ultime tre sezioni, colonne F G e H, elencano rispettivamente i risultati normalizzati (*z-score*) dei diversi tokens all'interno del corpus gotico (ztokens_gothic) e non gotico (ztokens_nongothic) nonché lo scarto di frequenza tra i due corpora (ztokens_gothic-nongothic). In fine, ho riordinato la suddetta lista di frequenza in ordine decrescente per quanto riguarda la casella H, ossia ponendo ai primi posti le parole che registrano un maggiore scarto di frequenza tra i due corpora, individuando così il lessico caratterizzante del genere gotico di cui riporto la visualizzazione tabellare:

J	K	L	M	N	O	P	Q	R
	word	#tokens_	#tokens_	Ztokens_	Ztokens_	Ztokens_	gothic-nongothic	
	the	23953090	1179234	74.04437	67.93435	6.110021		
	of	13750971	706075	44.2887	38.95088	5.337819		
	to	13629721	685642	43.00373	38.60642	4.397307		
	my	2641147	174278	10.84546	7.388699	3.456758		
	his	5188123	274344	17.13833	14.62447	2.513863		
	her	5347159	271664	16.96979	15.07628	1.893516		
	which	2273549	126715	7.85435	6.34438	1.509971		
	from	1852027	107517	6.647041	5.146867	1.500174		
	by	2269928	118963	7.366849	6.334093	1.032756		
	your	1212764	68851	4.215443	3.330768	0.884675		
	lord	333921	28598	1.684043	0.834041	0.850002		
	every	450460	32558	1.933076	1.165119	0.767957		
	this	1885928	97340	6.007038	5.243177	0.76386		
	their	1088108	59283	3.613738	2.97663	0.637108		
	heart	393509	27256	1.599648	1.003326	0.596322		
	he	6030932	281414	17.58294	17.01883	0.564118		
	who	1295470	67305	4.118219	3.56573	0.552489		
	with	4032147	190741	11.88077	11.34043	0.540343		
	me	2033321	100195	6.186581	5.66191	0.524671		
	him	2334568	112434	6.956258	6.51773	0.438527		
	lady	580012	32988	1.960118	1.533167	0.426951		
	father	333572	21069	1.210565	0.833049	0.377516		
	de	325391	20452	1.171763	0.809807	0.361956		
	power	134207	11332	0.598232	0.266668	0.331564		
	whom	285231	18140	1.026368	0.695716	0.330652		
	length	93606	9388	0.475979	0.151323	0.324655		
	friend	268800	17184	0.966248	0.649037	0.317211		
	thy	87563	8974	0.449943	0.134156	0.315788		
	yet	431392	24312	1.414508	1.110948	0.30356		
	an	1381136	67003	4.099227	3.809101	0.290127		
	return	145511	10848	0.567794	0.298782	0.269012		
	appeared	112094	9309	0.471011	0.203846	0.267164		
	heaven	87539	8181	0.400074	0.134088	0.265986		

Dopo questa lunga serie di calcoli ed operazioni preparatorie, la domanda che più spontaneamente verrebbe da porsi è: «now what?». E adesso? Cosa si può ricavare da 414 parole, di cui 183 definibili come “marcatori di genere”, e 2070 indici numerici? Come può il critico avvicinarsi a questa serie di dati empirici e trarne un’ipotesi o, ancora meglio, una teoria di senso compiuto? Come spesso accade anche nella critica tradizionale, il modo migliore di procedere è quello di misurarsi col passato, consultare gli studi precedenti e la relativa letteratura per poi trovare una propria dimensione. Ancora una volta, quindi, dobbiamo tornare all’origine e rivolgerci a Burrows. Già nella sua introduzione, infatti, egli descrive come nello studio delle *MFW*, le parole di un testo non vadano approcciate come un insieme omogeneo di elementi identici bensì come due sottoinsiemi lessicali distinti in base alle loro caratteristiche morfologiche e funzionali. In questo modo, le *MFW* si presentano divise in *grammatical words* (parole grammaticali) e *lexical words* (parole lessicali). Le prime, portatrici di un significato minimo, sono elementi fissi e funzionali atti ad esplicitare le relazioni grammaticali tra le varie parole che compongono le frasi mentre le seconde, anche dette *content words* o

open-class words, costituiscono gli elementi dell'enunciazione a più alto contenuto semantico configurandosi, di conseguenza, anche come i più variabili e sostituibili. Secondo questo schema, delle *grammatical words* fanno parte: preposizioni, pronomi, verbi ausiliari, congiunzioni, articoli e altre particelle di suffisso. Tra le *lexical words*, invece, troviamo primariamente sostantivi, verbi, avverbi e aggettivi. Ecco dunque la lista delle 183 parole distintive del genere gotico divise nelle due categorie.

Grammatical Words:

The
of, to, by, with, upon,
my, his, her, your, their thy, our
This
he, me, him, thou, them
Which, who, where, whom
having, being, art, will, cannot

Lexical Words:

every, where, yet, therefore, thus, while, immediately, now, till however, near, already, during, ever, late, early, neither, nor, without
Lord, Heart, Lady, Father, Power, Length, Friend, Heaven, Death, Family, Countenance, Tears, Fate, Fear, Fortune, Hope, Joy, Hopes, Mind, Grief, Honor, Means, Virtue, Youth, Arms, Danger, Fears, Part, Daughter, Hour, Melancholy, Form, Peace, Attention, Brother, Moment, Account Idea, Appearance, Liberty, Nature, Arrival, Friends, Night, Company View, Attempt, Hours, Future, Bed, Anxiety, Courage, Eye, Body Country, Knowledge, Earth, Offer, Age, Ground, Beauty, Duty, Voice
Beloved, Lovely, Longer, Vain, Tender, Fatal, Ill, Proper, Innocent, Faithful, Happy, Greater, Human, Able, Alone, Few
Return, appeared, returned, found, replied, received, entered, gave, led, mind, attended, formed, attend, arrived, appear, became, form, receive, heard, leave, continued, fixed, proceed, left, threw, prevent, recovered, remained enter, remain, lead, attempt, place, following, finding, prepared, view, followed, pardon, gained, meet, covered, follow, given, thrown, reach, opened, offer, dare, drew, lie, died, order, fit

Tavola 10: *Grammatical e Lexical Words* del Romanzo Gotico

5.3.3 Grammatical Words: Risultati ed Interpretazioni

Cercando di fornire delle linee guida per orientarsi nell'intricato universo della linguistica dei corpora, in quanto segue mi occuperò dunque dello studio delle *grammatical words* caratterizzanti il genere gotico nel seguente ordine: articoli, preposizioni, pronomi personali soggetto e complemento, terminando poi con gli aggettivi possessivi. Le liste di frequenza e gli indici numerici di *zscore* a cui di volta in volta farò riferimento durante l'analisi sono consultabili integralmente all'appendice 4 mentre per quanto riguarda i grafici, perseguirò nella convenzione cromatica già utilizzata nella sezione relativa alla densità lessicale associando il colore rosso al corpus gotico e il blu al corpus non gotico.

Da una prima, generale osservazione delle *grammatical words* caratterizzanti il genere gotico, ciò che sembra emergere è una certa predilezione di questa forma letteraria per l'uso dell'articolo determinativo rispetto all'indeterminativo. Infatti, se nel corpus non-gotico l'articolo "the" registra una frequenza di 67.93434879 *zscore* (deviazione standard rispetto alla media), nel corpus gotico questo rappresenta l'unità grammaticale più tipica del genere attestandosi su un cospicuo 74.04437001 di *zscore* (ben 6.11 punti di scarto). Un dato importante, questo, soprattutto se analizzato alla luce del corrispettivo indeterminativo "a", piazzato al capo opposto della lista di frequenza con un valore di 22,5735502 *zscore* per il corpus gotico e 27,18013365 per quello che riguarda i romanzi non gotici (- 4,606 di *z-score* differenziale).

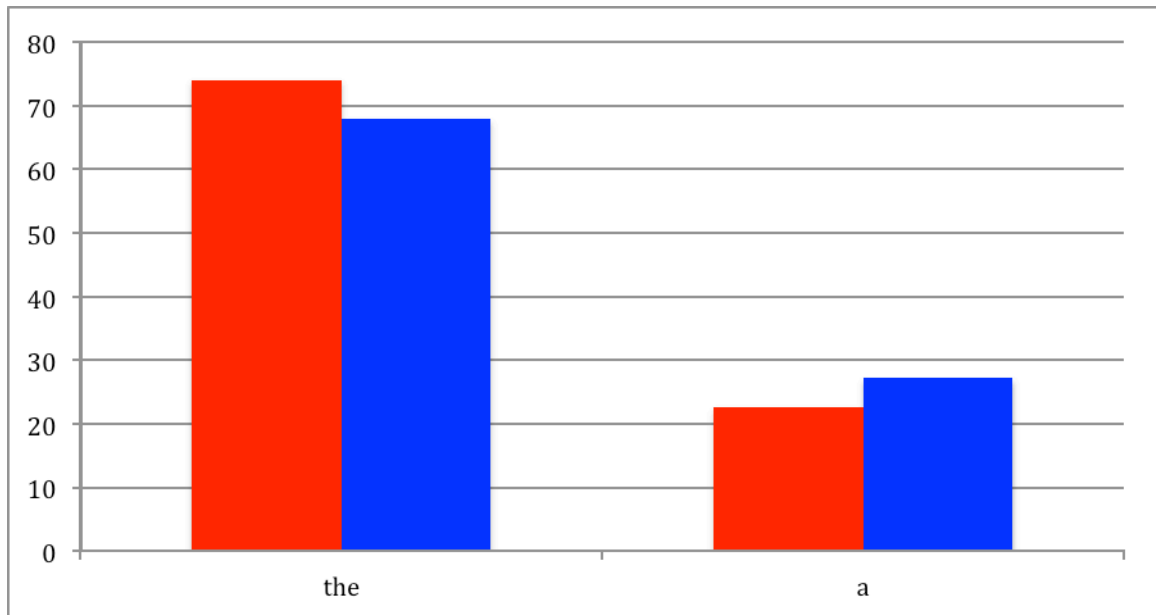


Tavola11: *grammatical words*, gli articoli.

Sulla base di quanto sopra, è dunque possibile sostenere che uno dei tratti distintivi del genere gotico rispetto alle altre forme letterarie sia proprio una certa tendenza alla definizione piuttosto che alla generalizzazione. Ma come può tradursi questo in termini pragmatici, in termini di funzionalità linguistica? Ebbene a livello di contesti d'uso, oltre che per la consueta definizione di oggetti e personaggi già introdotti in precedenza, l'articolo determinativo occorre all'interno del corpus gotico nelle seguenti associazioni:

- 1) Prima e dopo la preposizione "of" per indicare collocazione topografica, (the Castle of Otranto, the Cavern of Strozzi, the Duke of Norfolk, the Children of the Abbey, the Ruin of the Rock etc...);
- 2) Nei superlativi (the greatest, the worst etc...);
- 3) A seguito di verbi transitivi, specialmente se d'azione (he took the sword, she opened the door, they followed the path).

Per ciò che riguarda il punto 1, la funzione dell'articolo determinativo quando utilizzato in concomitanza con la preposizione "of"¹⁸² è spesso quella di definizione dei diversi sostantivi in base ad un criterio geografico. Infatti, che si tratti di elementi già di tipo spaziale (castelli, foreste, rovine, caverne etc.), attanziale (orfani, reclusi, banditi) o situazionale (misteri, segreti, *romance*), la formulazione "A of the B" o "The A of B" permette di collegare in maniera del tutto inscindibile le parti sostantivali all'ambientazione, ribadendo così la centralità del concetto di *setting* quale principio costitutivo del gotico nonché fattore discriminante dello stesso rispetto agli altri generi. Emblematici, in questo senso, sono titoli come *The Castle of Otranto*, *The Priory of St. Bernard* o *The Abbey of St. Asaph*; specifiche unità di luogo – in questo caso edifici ed interni – ulteriormente connotate a livello territoriale in una sorta di gioco di "space within a space"¹⁸³.

A questa stessa logica di iper-specificazione spaziale si ascrivono poi titoli come *The Mysteries of Udolpho*, *The Horrors of Oakendale Abbey* o il celebre *Romance of the Forest*; espressioni in cui si va a collocare una particolare situazione narrativa (misteri, orrori o più generalmente gli accadimenti romanzeschi) ad un luogo preciso, seppur finzionale, come Udolpho, l'abbazia di Oakendale o lo sfruttatissimo *topos* della foresta.

Ecco dunque che dallo studio del primo degli usi dell'articolo determinativo all'interno del genere gotico, cioè in co-occorrenza con la preposizione "of" nei costrutti "A of the B" o "The A of B", è possibile notare, oltre alla più volte teorizzata centralità della contestualizzazione spaziale, anche una sorta di complessivo movimento verso la specificazione. Fenomeni, quest'ultimi, spiegabili molto probabilmente alla luce del problema della verosimiglianza, questione fondamentale per la reputazione e la legittimazione del romanzo gotico, ma secondo due ordini di opposte ragioni. Da una parte, infatti, la tendenza

¹⁸² Anch'essa predominante nel corpus gotico rispetto a quello non gotico di ben 5.3 punti zscore differenziali.

¹⁸³ Al di là dei semplici titoli, tra gli esempi dell'uso di "of the" all'interno dei testi in funzione descrittivo-collocativa riporto: "The company was assembled in the chapel of the Castle" dal primo capitolo del *Castle of Otranto* o "On the pleasant banks of the Garonne" del celebre incipit dei *Mysteries of Udolpho* o "the wild walks of the mountains" dello stesso. Lo stesso incipit del *Bravo of Venice* di Lewis recita "It was midnight; and still sat a stranger, solitary and sad, on the border of the great canal. Now with a glance he measured the battlements and proud towers of the city".

all'iper-specificazione geografica del gotico potrebbe rispondere alla necessità di creare ambientazioni e situazioni dalla finzionalità talmente localizzata e unica da giustificare l'altrettanta singolarità degli "accidents" alla base delle trame, fornendo così un rassicurante alibi contro la loro possibile mancanza di verosimiglianza¹⁸⁴. Dall'altra parte, invece, in maniera del tutto opposta, questo stesso moto di determinazione contribuirebbe a creare ambientazioni talmente dettagliate e finzionalmente "reali", da inglobare nell'aura di verosimiglianza generata da tale specificazione anche gli accadimenti più peculiari svoltisi al loro interno così preservare la loro, seppur labile, credibilità. Difficile propendere per l'una o l'altra ipotesi sulla base dei pochi dati linguistici a disposizione e neanche la critica tradizionale sembra fornire utili indizi a proposito visto che ancora oggi si discute se collocare il gotico nell'emisfero finzionale del *romance*, proverbiale domicilio del "fantastico" dove tutto è permesso, o del *novel*.

Sempre nell'ambito della suddetta iper-specificazione spaziale, ancora più interessante è quando tale fenomeno si associa non più a sostantivi generici ma nomi comuni di persone. Strutture come *The Children of the Abbey*, *the Orphan of the Castle*, *The Recluse of the Lake*, vedono infatti la definizione di un personaggio, o di un gruppo di personaggi, in base alla propria collocazione fisica o, altre volte, al luogo d'origine stabilendo così un vincolo d'appartenenza tra attanti e elementi spaziali spesso configurato in termini di prigionia; come se fosse lo spazio a possedere i personaggi che si muovono al suo interno e non viceversa. Proprio tale senso di appartenenza, se non direttamente di fusione, tra individuo e territorio è ciò che costituisce l'essenza stessa dei titoli nobiliari, frequentissimi all'interno del genere gotico, specie nella formulazione francesizzante *de* (come nel caso del Count de Cronstadt della Reeve o della Marchioness de Villeroi della Radcliffe). Identificativi dell'antico mondo delle gerarchie feudali, i titoli nobiliari sono infatti l'espressione più sintetica ed estremizzata di un moto di specificazione spaziale dalla duplice valenza evocativa, sospesa tra il concetto di provenienza, appunto il senso del passato e delle origini, e quello di possesso, di proprietà¹⁸⁵. A questo proposito, non deve sorprendere, quindi, se molti degli

¹⁸⁴ Della serie, se mi si permette la trivialità di una frase fatta, "ciò che accade ad *Otranto* resta ad *Otranto*".

¹⁸⁵ Nozioni che abbiamo già riconosciuto come particolarmente "borghesi" e fondamentali all'interno dell'immaginario finzionale del romanzo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo.

intrecci del romanzo gotico, soprattutto in quello individuato come il primo gotico tra il 1770 e il 1789, siano incentrati sul proprio sul tema della proprietà e della sua legittima trasmissione. Ma tornerò sul rapporto tra romanzo gotico e immaginario patrimoniale nel capitolo successivo. Concludo ora, invece, la panoramica sulle casistiche d'uso dell'articolo determinativo con un paio di rapide considerazioni riguardo il secondo ed il terzo punto (ossia il "the" come introduzione ai superlativi e il "the" come identificativo dei verbi transitivi d'azione.)

Come noto, a livello di usi linguistici, il superlativo esprime il grado massimo di una certa qualità sia in senso assoluto sia in senso relativo, attraverso un paragone tra due o più elementi. Proprio per questa sua capacità di portare all'estremo le proprietà di un aggettivo o di un avverbio, il superlativo sembra dunque costituire la forma ideale per esprimere gli eccessi iperbolici e le incalcolabili grandezze tipiche della retorica del sublime di cui il repertorio descrittivo del genere gotico si compone.

Esempi tratti dal classico *The Mysteries of Udolpho*:

-“they wandered away among the most romantic and magnificent scenes, nor suffered the charms of Nature's lowly children to abstract them from the observance of her stupendous works.”

-“first trembling on the tops of the highest cliffs, then touching them with splendid light, while their sides and the vale below were still wrapt in dewy mist.”

-“La Vallee was over some of the wildest tract of the Pyrenees, and where a carriage-wheel had never passed.”

-“a girl about seventeen, of a pleasant countenance [...] expressed, more or less, the worst qualities—cruelty, ferocity, cunning and duplicity.”

-My lord then sent off a man and horse for the doctor, and walked about the room and all over the chateau in the greatest distress.

Allo stesso modo, l'interessante sinergia tra articolo determinativo e verbi di azione sembra suggerire all'osservatore una certa predilezione del gotico per schemi narrativi strutturati sulla dinamicità, piuttosto che sulla staticità contemplativa, e l'incalzante susseguirsi di episodi avventurosi.

Esempi tratti da *Sicilian Romance*:

- Ferdinand and Julia immediately mounted; and descending to the plains, took the road that led to a small sea-port at some leagues distant.
- When he had left the castle, the marquis sent for his daughter.
- the clock struck the signal, the sound vibrated on every nerve, and trembling she quitted the closet for her sister's apartment.
- it seemed as if the people were forcing the door. Hippolitus and Ferdinand vainly tried to turn the key.
- They observed the men enter the villa.
- the graceful figure of a young man who followed the marchioness.

Anche in questo caso, cercherò di dar conto dei diversi livelli e tipologie d'azione del romanzo gotico nelle sezioni successive (5.3.4). In quanto segue, invece, mi occuperò in breve dell'analisi delle 2 successive classi di *grammatical words* nella fattispecie preposizioni e ai pronomi.

Decisamente meno esaltanti e rivelatori, dai dati relativi alle preposizioni si evidenziano due macro-aree semantiche in cui suddividere le singole unità: la prima di tipo spaziale, stavolta però intesa anche in termini di direzionalità, comprendente la già ampiamente discussa "of", "from", le polisemiche "to" e "by" e naturalmente "upon", mentre la seconda di compagnia, di nuovo con "by" e "with" quali uniche rappresentanti di categoria.

Per quanto riguarda la classe pronominale, invece, questa può essere ripartita in pronomi personali soggetto (he, thou), pronomi personali complemento (me, him, them), pronomi relativi (which, who, where, whom) e possessivi (my, his, her, your, their thy, our); quest'ultimi considerabili come parziali intrusi, in quanto aggettivi, ma comunque legittimamente annoverati tra le *grammatical words* in quanto parole non classificabili come portatrici di contenuto semantico.

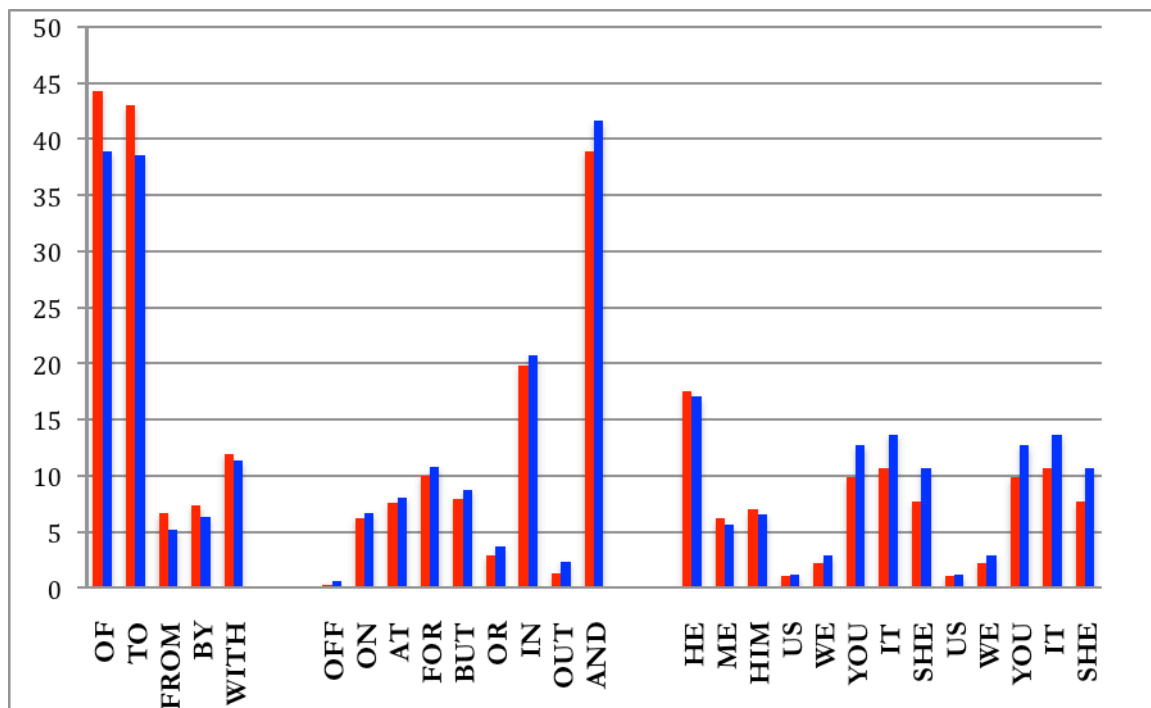


Tavola 12, *grammatical words*, preposizioni e pronomi.

Difficile trarre qualcosa da queste particelle e dai loro indici numerici. A livello di speculazione generale, comunque, della tipologia preposizionale caratterizzante il gotico è stata già notata una particolare connotazione direzionale, specialmente in “to”, “from” e “by”, narratologicamente interpretabile in senso spaziale quale mobilità fisica dei personaggi, quindi spostamenti, viaggi, azioni di ricerca ecc..

Esempi da *The Old English Baron*:

- Sir Philip Harclay, returned from his travels to England, his native country.
- lost in thought, he walked to and from in a covered walk.
- he thought he heard dismal groans from beneath.
- Sir Philip went to his family seat in Yorkshire.
- I told him just as you had me, that a noble gentleman was come a long journey from foreign parts to see the Lord Lovel.

Passando ora ai dati riguardanti la composizione pronominale del gotico, contrariamente a ciò che ci si potrebbe aspettare da un genere pullulante di eroine oggetto delle tiranniche attenzioni di linceziosi signori, i valori differenziali di zscore rivelano invece una netta superiorità della terza persona singolare maschile (“he” con 17.582) su quella femminile (“she” con solo 7.6421).

Un'importante rappresentatività maschile, questa delineata dai pronomi soggetto, che trova ulteriore conferma nei punteggi del pronome complemento "him", attestato su un 6.9562, rispetto al più alto, ma inferiore a livello differenziale¹⁸⁶, 16.969 di "her" . Sempre all'interno della classe dei pronomi personali complemento, c'è poi da notare il 6,1865 zscore della prima singolare "me", uno dei risultati più alto tra i pronomi complemento, e il 2,7701 di "them", terza plurale. Valori che, a livello di occorrenza e uso linguistico, sembrano evidenziare per il primo caso, "me", una grande presenza di dialoghi nonché, seppur in maniera meno plausibile¹⁸⁷, una prospettiva narrativa a focalizzazione interna, mentre per il secondo caso, "them", la presenza di un' indefinita pluralità.

Ecco dunque che dall'analisi della lista di frequenza della classe pronominale ciò che sembra emergere è proprio una sorta di tensione, se non direttamente di confronto diretto, tra l'individuo, l'io protagonista della grande stagione del romanzo borghese nella sua forma complemento oggetto "me", e l'alterità multipla della moderna società civile di cui la terza persona plurale "them" sembra costituire possibile rappresentazione.

Come già anticipato in precedenza, nonostante non si tratti di veri e propri pronomi, lo studio dei possessivi viene proposto in questa sezione dedicata alle *grammatical words* in quanto tali unità lessicali, seppur aggettivi, non costituiscono parole dal contenuto semantico. Ebbene, per ciò che riguarda il genere gotico, l'aggettivo possessivo compare pressoché in tutte le persone, da "my" a "their" (con la sola eccezione del neutro e sottorappresentato "its") con valori di zscore superiori alla media del corpus nonché superiori a quelli del corpus non gotico.

¹⁸⁶ Lo scarto tra corpus gotico e non gotico per "him" è infatti di 2,51 mentre per "her" è di 1,89.

¹⁸⁷ Meno plausibile in quanto non supportata dai dati sui pronomi personali soggetto. Se infatti si potesse effettivamente parlare del gotico in quanto genere improntato prevalentemente sulla narrativa in prima persona lo zscore della prima singolare soggetto, "I", sarebbe forse dovuto essere più alto e rappresentativo dei 20.0720 qui registrato..

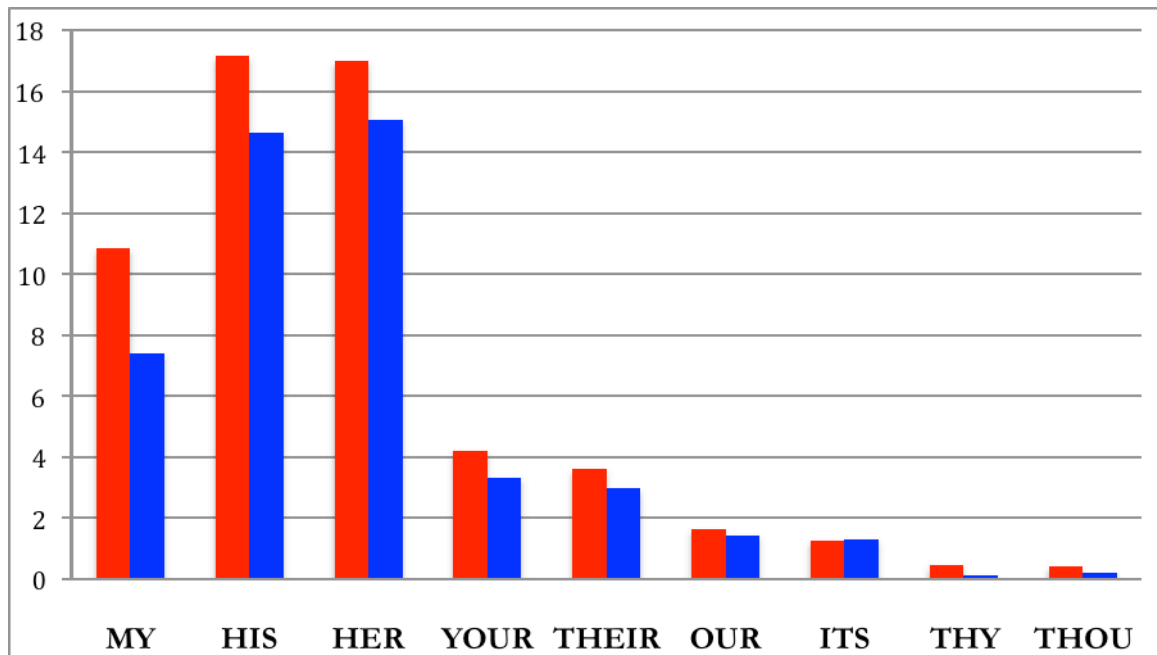


Tavola 13, Aggettivi Possessivi.

Di nuovo, la prima singolare (“my”) e la terza singolare maschile (“his”) registrano i valori più rimarchevoli, nella fattispecie 10,84545644 di zscore per quanto riguarda “my” e 17,13833144 per “his”, con uno scarto differenziale tra corpus gotico e corpus non gotico di ben 3.45 zscore per il primo e 2.51 zscore per il secondo. I risultati di “her”, terza persona singolare femminile, appaiono invece piuttosto omogenei tra corpus 1 (16.9697) e corpus 2 (15.0762) e lo stesso può dirsi per la terza plurale, “their”, attestato su 3.6137 per il gotico e 2.9766 per il non-gotico.

Esempi tratti da *The Monk*:

-My hand alone can dry up the blood: Bid your Master wish for me when the Clock strikes, 'One.'

-Her head was covered with a kind of Turban.

-Then taking the Captive in his arms, He bent his course towards the Staircase.

-'It is certainly from your being a Stranger,' said He, 'and as yet unacquainted with our customs.

-The Women came to show themselves, the Men to see the Women: Some were attracted by curiosity to hear an Orator so celebrated; Some came because they had no better means of employing their time till the play began.

Ancora una volta, ciò che si può dedurre dalla comparazione dei suddetti dati non è, sfortunatamente, qualcosa di particolarmente univoco e illuminante.

Cercando però di non cedere al facile sconforto, è comunque possibile affermare quanto l'uso diffuso e completo dell'aggettivo possessivo rappresenti un ulteriore tratto distintivo del genere gotico rispetto alle altre forme letterarie. Emblema della nozione stessa di possesso nonché unità attestata sul maggior scarto differenziale tra corpus gotico e non gotico (3.4567), il prominente "my" della prima singolare sembra dunque rinforzare la già suggerita relazione tra genere gotico e problematiche del possesso suggerendo altresì l'ipotesi di una considerevole presenza di lessico appartenente al dominio semantico della corporeità¹⁸⁸.

Una trattazione più approfondita e responsabile di entrambi i luoghi teorici sopraindicati verrà fornita più avanti nel corso della ricerca, in particolare durante l'analisi dei motivi narrativi del gotico, mentre è ora tempo di andare avanti e passare alle conclusioni di questa sezione. Ebbene, volendo riassumere quanto espresso riguardo le *grammatical words* caratterizzanti il lessico d'alta frequenza del romanzo gotico, si è visto come dallo studio di articoli e preposizioni si evinca una generale tendenza, da parte del corpus gotico, all'esplicitazione geografica di oggetti, personaggi e altrettanti luoghi; un fenomeno più volte identificato quale iper-specificazione spaziale che attraverso l'associazione del determinativo "the" e della preposizione "of" – dunque attraverso il costrutto "of the" – e le preposizioni spazio-direzionali "to" "from" "by" e "upon" istituisce un vincolo quasi inscindibile tra elementi narrativi e ambientazione suggerendo, allo stesso modo, anche un certo carattere di mobilità delle trame del gotico con personaggi impegnati in spostamenti, viaggi e azioni di ricerca. Se dunque lo studio di articoli e preposizioni non fa che confermare l'assunto teorico tradizionale della centralità del *setting* quale tratto significativo della categorizzazione, a questo punto anche linguistica, del romanzo gotico, l'analisi dei pronomi sembra far emergere una sorta di soggiacente tematica di conflitto tra singolo e forze della collettività di cui il cospicuo scarto differenziale delle forme pronominali complemento "me" e "them" tra corpus gotico e non gotico costituisce riflesso ed espressione. Inoltre, la presenza prominente e generalizzata della quasi totalità di forme dell'aggettivo possessivo all'interno del genere gotico suggerisce una certa relazione dello stesso con il macro-tema del

¹⁸⁸ Confermerò questo assunto tra poco, durante l'analisi delle parti sostantivali.

possesso, della proprietà nonché, ancora una volta, la presenza di dialoghi e diegesi soggettivizzata in prima persona.

Terminato qui lo studio delle parole grammaticali, ahimè decisamente criptico e dai risultati limitati, la prossima sezione riguarderà finalmente l'analisi delle *content-words*, ossia le parole dal contenuto semantico. Il fine sarà appunto quello di rivelare ciò che Burrows aveva definito nel suo studio "the real nitty gritty"¹⁸⁹ o, in altre parole, l'essenza linguistica costitutiva e distintiva del genere gotico sulle altre forme letterarie.

5.3.4 *Content words: risultati ed interpretazioni*

Divisibili in 4 classi d'appartenenza, avverbi, aggettivi, sostantivi e verbi, le *lexical words* qui presentate costituiscono le unità linguistiche di significato che differenziano il genere gotico dalle altre forme letterarie. Se, infatti, lo studio delle *grammatical words* aveva potuto fornire solo degli indizi parziali circa le strutture profonde, appunto grammatico-funzionali, del testo classificato come gotico, in questa sezione mi occuperò di rilevare i tratti distintivi del genere sul piano semantico. Prima classe che andrò a considerare è quella avverbiale, seguita poi dai sostantivi, aggettivi ed infine dai verbi.

Ebbene per quanto riguarda i dati relativi agli avverbi, questi sembrano distribuirsi almeno secondo 3 diverse tipologie, nella fattispecie in avverbi di tempo, luogo e congiuntivali. Il primo gruppo, quello degli avverbi di tempo, sembra poi articolarsi almeno su quattro delle connotazioni della temporalità riassumibili come frequenza (*every, ever*) puntualizzazione rispetto ad un termine (*already, late, early*), immediatezza (*immediately, now*) e durata (*yet, till, while, during*):

¹⁸⁹ Burrows scrive: "once the grammatical words are set aside...all is left is the real 'nitty-gritty'; the words which carry a semantic content". J. Burrows, *op.cit.*, p.3

Word	Zscore gothic corpus	Zscore NONgothic corpus	Scarto differenziale zscore
every	1.933076169	1.165119198	0.767956971
ever	1.130068945	1.077326066	0.05274288
late	0.237384511	0.194076531	0.043307981
early	0.15663729	0.130550587	0.026086702
immediately	0.319012155	0.101291892	0.217720263
now	2.820729623	2.643923387	0.176806237
yet	1.414507952	1.110948423	0.303559528
till	0.657156868	0.484032789	0.173124079
while	1.063408466	0.838963862	0.224444604
already	0.310396602	0.241304082	0.06909252
during	0.279581852	0.211261291	0.068320561

Minore rappresentatività, invece, è quella degli avverbi di luogo:

Word	Zscore gothic corpus	Zscore NONgothic corpus	Scarto differenziale zscore
where	1.363695058	1.112002407	0.251692651

Mentre per quanto riguarda gli avverbi per la coesione testuale, meglio conosciuti come *linking words o conjuntival adverbs*, questi li ritroviamo in funzione avversativa (yet, however) conclusiva (therefore) e dichiarativa (thus).

Word	Zscore gothic corpus	Zscore NONgothic corpus	Scarto differenziale zscore
yet	1.414507952	1.110948423	0.303559528
however	0.720924533	0.565683839	0.155240694
therefore	0.501951148	0.237713152	0.264237996
thus	0.623260643	0.365978114	0.257282529

Interessante notare come l'indiscussa centralità della dimensione temporale che emerge dalla composizione avverbiale del corpus gotico non solo funga da perfetto bilanciamento per il movimento di iper-specificazione spaziale già riscontrato dallo studio delle preposizioni, ma suggerisca anche una sorta di dipendenza della diegesi gotica dallo sfruttamento dell'elemento tempo,

soprattutto in termini di giochi tempistici, da ricondurre, molto probabilmente, al problema della *suspense*.

Come noto, infatti, per *suspense* s'intende quel meccanismo narrativo che, attraverso la lenta costruzione di un senso di tensione e ansietà verso i risultati di determinate azioni, genera nel lettore un piacevole effetto di terrore e disorientamento. Proprio tale sentimento di leggiadra inquietudine, per altro ulteriormente alimentato dall'artificio narrativo dello *Spannung* - l'effetto sorpresa dato dal ribaltamento della situazione precedente a causa di un evento inaspettato - è ciò che caratterizza il genere gotico e, più genericamente, la letteratura del terrore sia in senso estetico (si veda il capitolo 3) che in senso diegetico-strutturale. In questo modo, se gli avverbi di frequenza (*every* e *ever*) possono essere utili per la costruzione di un modello temporale ciclico della consuetudine, da poter distruggere in un secondo momento con l'introduzione di un evento inaspettato mentre i puntualizzatori (*already*, *late* e *early*) sono invece perfetti per collocare un certo avvenimento lontano dal momento previsto per il suo svolgimento, disattendendo così il senso d'aspettativa implicita creata nel lettore e conferire alla situazione narrativa un certo carattere problematico e incontrollato. Una nota d'urgenza è poi insita in "now" e "immediately", entrambi avverbi molto utilizzati anche nei dialoghi e complici nell'accelerare il meccanismo di precipitazione degli accadimenti mentre l'espressione della durata, con *yet*, *till*, *while* e *during*, contribuirebbe alla costruzione di *sequencing clauses*, frasi composte da una situazione di sfondo su cui andare ad inserire un evento straordinario o comunque un'azione nuova e distinta che interrompa l'equilibrio precedente.

Esempi da *Vathek*:

-for though he could not decipher the characters himself, yet by constantly poring upon them he plainly perceived that they every day changed.

-she imagined every moment that she trod on some venomous reptile.

-In reality, nothing was ever so extraordinary as the merchandise this stranger produced.

-As he had ever been an indulgent husband, his wives, overwhelmed with grief at his deplorable situation, incessantly offered their prayers for his health

-From an early accession to the throne, and the talents he possessed to adorn it, his subjects were induced to expect that his reign would be long and happy.

-"hast thou not yet devoured those poor children?"

-“Of what moment is it to us what you thought, or think?” cried Carathis; “go, speed, tell Morakanabad that we immediately want him; and take care how you stop by the way to make your insipid reflections.”

-The agitated Caliph still wished to hear more, but she immediately retired, with all her attendants.

-the crashing of bones was heard on all sides, and a fearful rush of wings overhead, for now vultures also began to be of the party.

-During these occurrences the moon arose, the wind subsided, and the evening became so serene and inviting, that a resolution was taken to sup on the spot.

-One night, however, while he was walking as usual on the plain, the moon and the stars at once were eclipsed, and a total darkness ensued

-“your children while at play fell from the precipice that was here, and I should have experienced their fate had I not been saved by a sudden start back.”

Essendoci ben poco da dire su “where” quale unico indicatore spaziale, così come sui contesti d’uso delle locuzioni conclusive e dichiarative riportate dalla tabella, concludo l’analisi delle parti avverbiali con qualche breve considerazione riguardo le *linking words* “yet” e “however”. In base ai dati sopra elencati, infatti, ciò che in termini di *zscore* sembra definire il corpus gotico rispetto a quello non gotico è una netta tendenza nell’uso dell’avversativa, ossia una frase che apporta nuova informazione in contrapposizione con quanto stabilito nella principale o comunque con quanto espresso in precedenza. A livello pragmatico, questo particolare modo di coesione serve ad attribuire alla narrazione un certo moto d’inevitabile “alternatività”, indirizzando la situazione primaria verso uno svolgimento ed un epilogo opposti a quanto prospettato.

Esempi da *Vathek*:

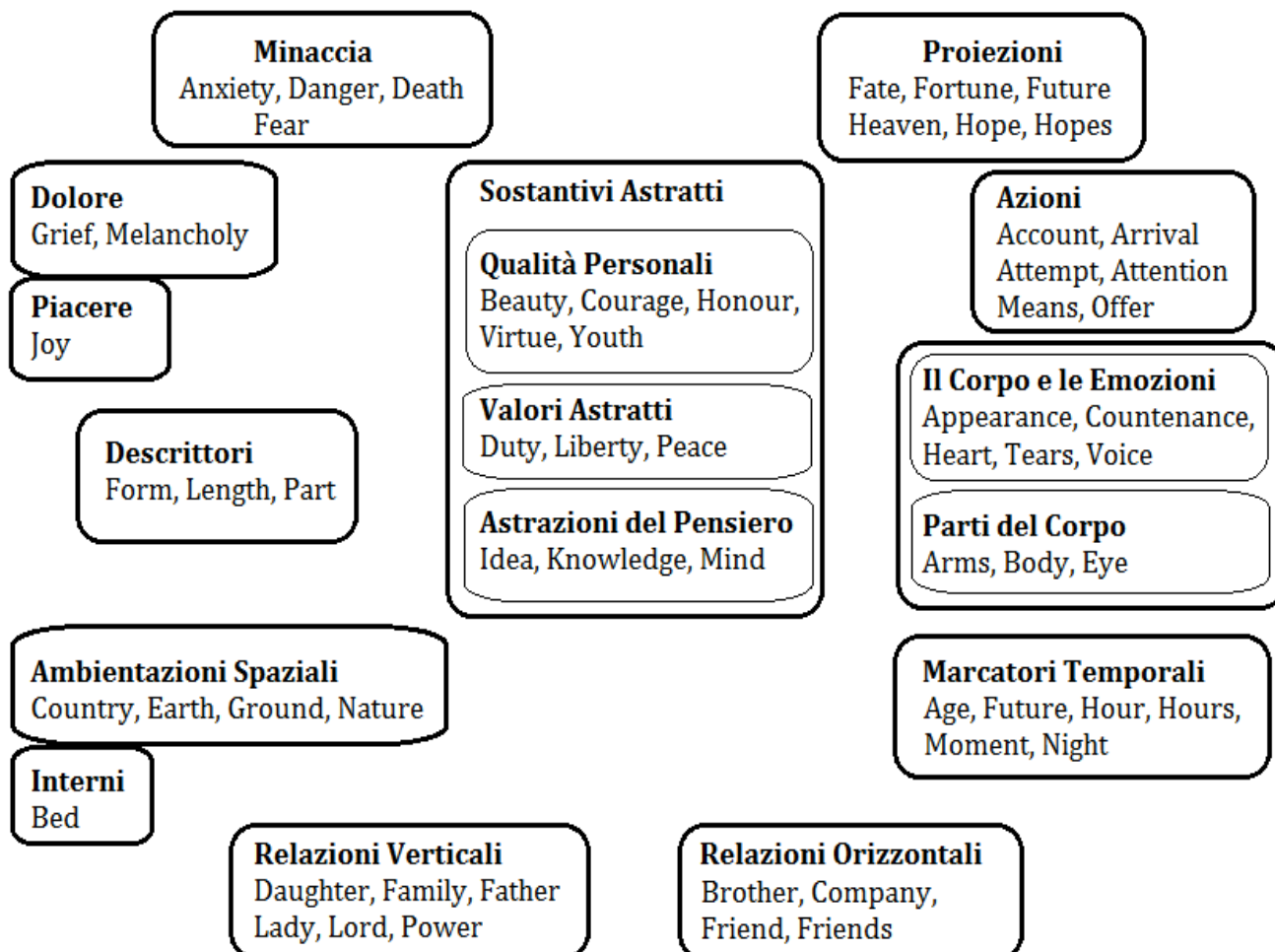
-when he was angry one of his eyes became so terrible that no person could bear to behold it, and the wretch upon whom it was fixed instantly fell backward, and sometimes expired. For fear, however, of depopulating his dominions and making his palace desolate he but rarely gave way to his anger.

-He failed not, however, though in so reduced a condition, to be often carried to his tower, as he flattered himself that he might there read in the stars which he went to consult something more congenial to his wishes.

-The astonished Caliph trembled as he answered, yet in a style that showed him to be no novice in preternatural adventures.

-though she felt a fondness for Gulchenrouz, who, to augment the attachment, had been left at full liberty with her, yet she still regarded him as but a bauble.

Passando ora allo studio delle parti sostantivali, fondamentale per individuare i nuclei tematici costitutivi del romanzo gotico, queste appaiono raggruppabili in diverse aree semantiche. Si osservi la seguente visualizzazione:



Aree semantiche sostantivali del gotico

Uno sguardo generale delle 12 aree semantiche soprariportate (valori astratti, minacce, proiezioni, dolore, piacere, azione, descrittori, parti del corpo, ambientazioni spaziali, marcatori temporali, relazioni verticali ed orizzontali) sembra fornire una mappatura piuttosto esaustiva delle componenti contenutistiche del genere gotico.

I due clusters dei sostantivi astratti e delle parti del corpo, ad esempio, più numerosi rispetto agli altri con rispettivamente 11 e 8 elementi, evidenziano in maniera piuttosto chiara le radici cavalleresche di questa forma letteraria contesa

tra l'altera immaterialità dei valori e delle virtù del *romance* medievale (Onore, Virtù, Coraggio, Dovere, Bellezza, Giovinezza etc..) e le forme della corporeità tipiche del sentimentalismo.

Fortemente incentrata sia sul volto, sede delle espressioni facciali e quindi dell'emozione (viso, apparenza, voce o direttamente le lacrime), sia su organi convenzionalmente atti alla manifestazione dei sentimenti umani (cuore, occhi, braccia), la fisicità che emerge dal lessico d'alta frequenza del gotico rivela infatti quanto le convenzioni narrative tipiche della moda settecentesca della *literature of Sensibility* siano ancora vive e centrali all'interno del genere gotico. Come evidenzia Susan Manning nel suo saggio *Sensibility*, il *sentimentalismo* trova il suo posto nella storia letteraria quale forma di transizione tra gli anni del declino del gusto neo-classico razionalista e l'esplosione della stagione Romantica. Proprio per il fatto di presentare il sentimento (feeling) come "exceeding the capacity of language to express it", gli elementi costitutivi della letteratura sentimentale sono essenzialmente descrittivi di "[...] emotional response and somatized reactions (tears, swoons, deathly pallor), a prevailing mood of melancholy, fragmentation of form and set-piece scenes of virtue in distress.". Ebbene, se come sottolinea la Manning già Richardson, nel 1740, faceva ampio uso di questi espedienti e Dickens portò gli stessi al limite dell'exasperazione e del ridicolo un secolo dopo, i dati sul lessico d'alta frequenza del gotico rivelano come anche questo genere, tra l'altro per sua stessa natura, dovette ricorrere a tali artifici per creare un particolare repertorio iconografico dell'emozione. Un repertorio, e qui concludo, che annoverasse tra le sue espressioni quelle della paura e dell'orrore.

Tornando ora alle nostre aree semantiche sostantivali, altri gruppi numericamente importanti per la caratterizzazione del corpus gotico sono poi quelli dei marcatori temporali, delle azioni e delle proiezioni verso l'ignoto (tutti egualmente costituiti da 6 elementi). Già considerato quale fattore fondamentale dello svolgimento dell'intreccio gotico –in particolare durante lo studio degli avverbi, ecco che il tempo e le sue infinite sfumature si riconfermano tra i protagonisti anche della categoria sostantivale sotto forma di ambientazione (night) ma anche e soprattutto di unità di misura (hour, moment, hours, age) atte a scandire il corso degli eventi verso il loro inevitabile tracollo.

Per quanto riguarda il secondo cluster, invece, se nel corso della sezione relativa alle *grammatical words* si era proposto un certo legame tra il romanzo gotico e i verbi d'azione, l'analisi dei sostantivi sembra rivelare non solo la veridicità della precedente supposizione ma anche la natura di queste azioni ascrivibili alla sfera dell'attenzione (concentrarsi, evitare pericolo), del tentativo (incertezza, esito potenziale fallimentare) dell'arrivo (moto), del racconto (ricordare storie, riportare la propria esperienza), dell'offerta (dare, donare) e del mezzo strumentale.

La terza area semantica, poi, quella della proiezione, rivela una singolare ma non totalmente inaspettata presenza all'interno del gotico di una forte tematica inerente al destino e al senso d'apprensione verso l'ignoto. Gli elementi lessicali che veicolano tali riflessioni sono "fortune", appunto nell'accezione medievale di "sorte", "fate", lo stesso "future" nonché "Heaven", l'aldilà, e "hope", la speranza; un principio talmente importante da apparire sia nella sua forma singolare che plurale ("hope" e "hopes"). In termini pragmatici, questo sembrerebbe rispondere all'esigenza d'instillare all'interno della prosa del gotico un carattere d'inevitabile inesorabilità degli eventi, come a voler sottolineare quanto lo sviluppo della trama, spesso contrassegnato da un movimento di caduta e distruzione, fosse già segnato e ineludibile. In questo quadro, poi, gli auspici e le speranze di cui sopra ricoprirebbero l'importante ruolo di spazi linguistici d'evasione, gli unici possibili, attraverso i quali vivacizzare l'intreccio romanzesco coinvolgendo il lettore in un gioco di anticipazioni e aspettative per situazioni narrative alternative spesso, se non regolarmente, disattese. L'orizzonte diegetico del genere gotico rimane, infatti, essenzialmente legato all'immaginario del dolore, sublime e luttuoso come nel caso di "grief" e "melancholy", e soprattutto a quello della minaccia, ossia della prossimità e della possibilità di un danneggiamento fisico e morale (Death, Anxiety, Fear, Danger). Dunque, ciò che a questo punto sembra costituire, anche a livello empirico, la chiave dell'intrattenimento gotico non è la morte in sé o la rappresentazione del dolore, ma l'esposizione ravvicinata e continua dei personaggi al pericolo fatale; un piacere letterario basato, come si è visto, sulla stimolazione emotiva del lettore attraverso l'accumulo di tensione e la successiva distensione (vedi 3.3).

Altre categorie semantiche distintive sono poi quelle dei descrittivi, ossia sostantivi designanti dettagli morfologici come “part” “length” e “form”, delle ambientazioni spaziali, molto generali ma tendenzialmente evocanti un immaginario di “terra”, (spazio anti-urbano con Nature, Country and Ground)¹⁹⁰ e delle relazioni umane. Quest’ultime si presentano nella duplice natura di relazioni verticali, ovvero reti organizzate su criterio gerarchico (Lord, Lady, Father, Power, Family, Daughter), e orizzontali, che invece caratterizzano le strutture relazionali dei gruppi di pari (Friend, Friends, Brother, Company).

Interessante notare come proprio alla prima classe, le relazioni verticali, appartengano le parole con più scarto differenziale tra corpus gotico e corpus non-gotico. Si osservi la seguente tabella in cui vengono riportate le prime quattro voci dell’indice di scarto delle parti sostantivali di cui all’Appendice 4

lord	1.684042681	0.834040538	0.850002143
heart	1.599647999	1.003325629	0.596322371
lady	1.960117684	1.533166826	0.426950858
father	1.210564618	0.833049055	0.377515564
power	0.59823152	0.266667868	0.331563651

A parte “heart”, già considerata all’interno dell’area semantica delle parti del corpo, i nomi che più di altri sembrano costituire i tratti distintivi del genere gotico sono appunto “Lord”, “Lady”, “Father” e “Power”. Se la presenza di ben due titoli nobiliari d’origine feudale, “lord” e “lady”, può ricondursi all’uso del gotico di personaggi e ambientazioni appartenenti al mondo delle istituzioni dell’*ancien regime*, appunto nobiltà e clero, questi stessi sostantivi associati ai successivi “father”, “power”, “family” e “daughter” rivelano un più ampio livello di connotazione. Da questa prospettiva, infatti, il gotico sembrerebbe configurarsi come un sorta di dramma, o anche melodramma, domestico (proprio per la presenza dell’elemento familiare) articolato su problematiche inerenti all’autorità

¹⁹⁰ L’unica eccezione, “bed”, riguarda uno specifico elemento d’interni. Sempre ascrivibile ad un immaginario oscuro e notturno, il letto evoca infatti una sorta di dimensione onirica, ricordando come la notte ed il sonno costituiscano il momento principale per la commistione tra mondo reale e soprannaturale.

e al dominio. Darò ampio spazio alla giustificazione di questa ipotesi nel prossimo capitolo, quando affronterò l'evoluzione delle trame e dei motivi del romanzo gotico, mentre passerò ora al commento delle ultime due classi di *lexical words*: aggettivi e verbi.

Per quanto riguarda gli aggettivi, quelli che registrano un maggiore scarto differenziale nella media delle occorrenze tra il corpus gotico rispetto al corpus non gotico sono principalmente aggettivi qualificativi (a connotazione positiva, negativa e neutra/generale) e comparativi.

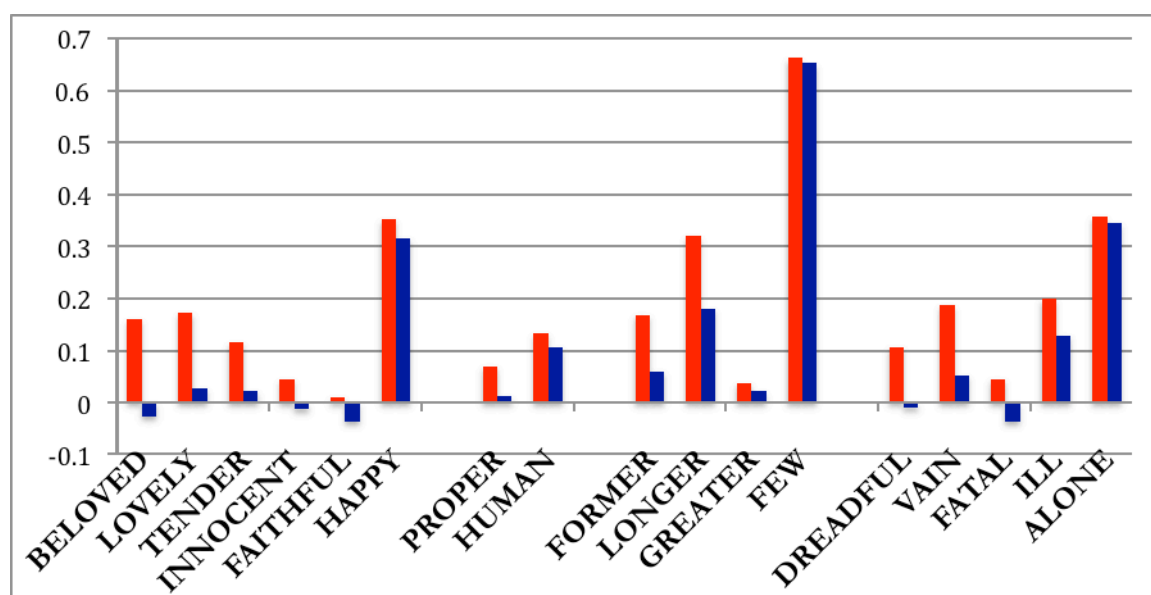


Tavola 14: *Lexical Words*, gli aggettivi.

Particolarmente indicativo è poi il dimostrativo “this”; non incluso nell’istogramma sovrastante ma presentato qui di seguito in termini di valori tabellari qui di seguito.

this	6.007037635	5.243177375	0.763860259
------	-------------	-------------	-------------

A causa della sua ampissima diffusione in entrambi i corpora di riferimento, “this” è l’aggettivo/pronome con il maggiore scarto, ben 0.7638 zscore, il che sembrerebbe uggerisre sia una predilezione del gotico per la costruzione di relazioni prossemiche tendenti all’avvicinamento degli elementi sia, allo stesso tempo, l’idea di una forte componente dialogica all’interno dello stesso.

**Sostantivi
Qualità personali**

Honor,
Virtue,
Courage,
Beauty,
Youth

Esempi da *The Old English Baron*

**Aggettivi
Qualificativi -positivi**

Faithful,
Tender, Innocent,
Beloved, Lovely

- This noble knight had, in his early youth, contracted a strict friendship with the only son of the Lord Lovel.
- "...At least, I will know what all this silence means."
- "So it is, please your honour; but this is all I know about it."
- After this they conversed together on common subjects, like fellow-creatures of the same natural form and endowments,

Anche gli aggettivi qualificativi a connotazione positiva ("beloved", "lovely", "faithful", "tender", "innocence", "happy") spiccano quali tratti caratteristici del corpus gotico attestandosi, per quanto riguarda il corpus non gotico, addirittura su valori negativi (si veda "beloved", "innocent", "faithful"). Evocando i valori astratti di amore, bellezza, fedeltà e innocenza, essi completano il quadro della definizione semantica del genere gotico fungendo da perfetto correlativo aggettivale delle parti sostantivali precedentemente delineate (classe valori astratti – qualità personali):

A livello di co-occorrenze, con ben poca sorpresa si rileva l'uso di "lovely" in associazione a "young" o comunque quale primaria forma aggettivale di eroi ed eroine. Un altro uso, invece, è quello di "lovely" all'interno di descrizioni di momenti e paesaggi come sinonimo di "Beauty" e "beautiful". Tutti gli esempi di questa sezione, se non diversamente indicato, sono tratti da *The Mysteries of Udolpho*.

- rather than to that of a very lovely young woman
- said he. 'O what a lovely day,' replied Valancourt,
- This landscape with the surrounding alps did, indeed, present a perfect picture of the lovely and the sublime, of 'beauty sleeping in the lap of horror.'

Dal canto suo, "faithful" co-occorre spesso come aggettivazione di personaggi subalterni (servi) o anche animali (cavalli e cani). Esso è poi utilizzato nella connotazione più ovvia di qualificativo dei rapporti d'amore, anche amicale, e nelle espressioni di promesse:

- her father's old and faithful servant.
- her confidence in his faithful love, had hitherto been her only solace
- I will be faithful to my promise, Dorothee;

Andando avanti, se "tender" sembra prestarsi ad una moltitudine di situazioni comunicative in abbinamento a sostantivi di varia natura ("Tender voice", "tender pity", "tender sweetness"), "beloved" implica ovviamente un richiamo alla sfera affettiva andando spesso a delineare un amore dalla caratterizzato dalla mancanza, dal distacco - anche definitivo - della morte.

- seeing that beloved countenance still susceptible.
- her thoughts on Valancourt and the beloved scenes of Gascony, she would play the sweet and melancholy songs of her native province
- after the departure of a beloved friend
- her recollection the dying moments of her beloved father
- soon after the decease of his beloved sister
- over which the eyes of a beloved friend had lately passed.

Esempi tratti da *The Old English Baron*, di Clara Reeve:

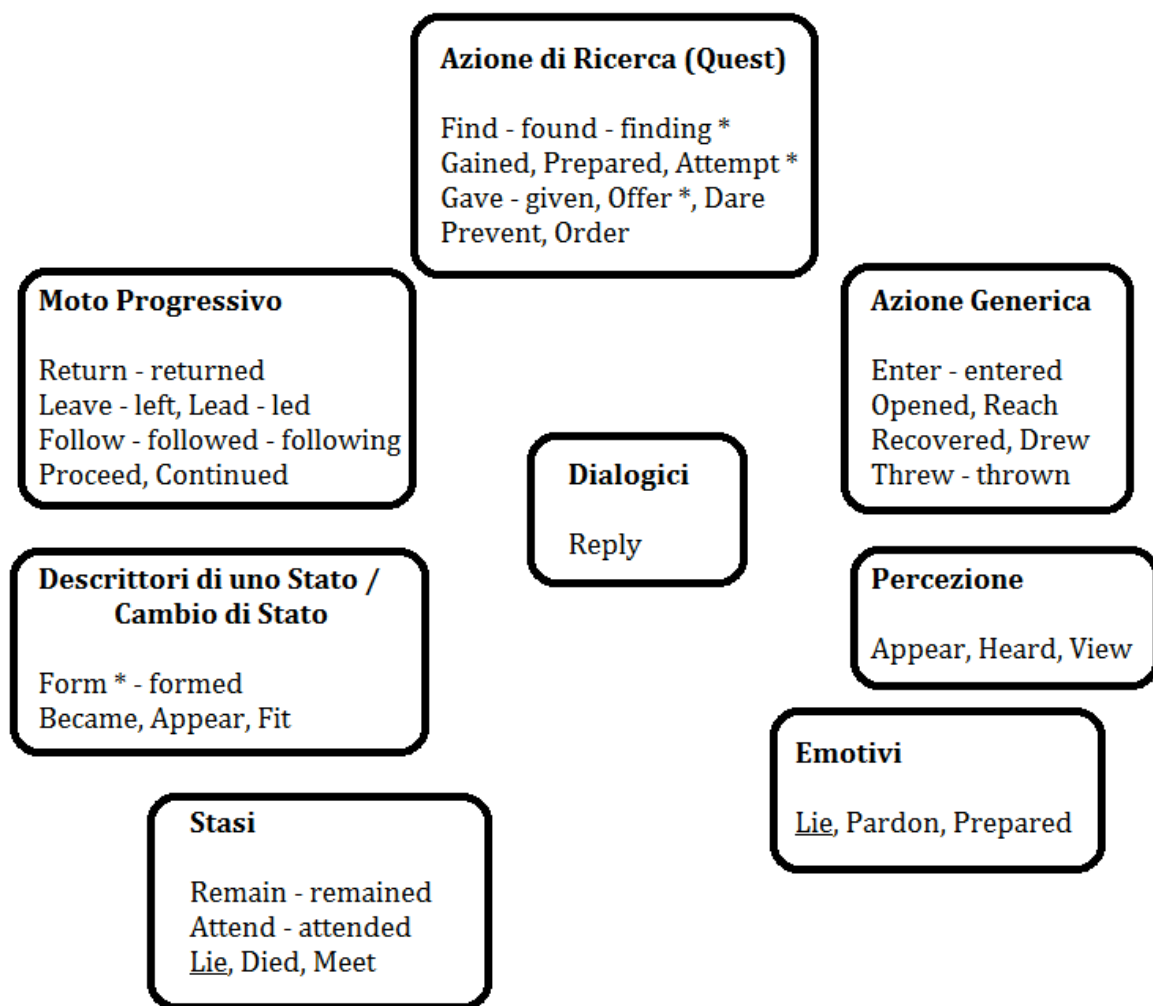
- the last remains of her beloved husband,
- "give me also your son, my beloved William"
- he was beloved everywhere but at his father's house

Ultimo tra gli aggettivi qualificativi di connotazione positiva, "innocent" segnala poi la centralità, quasi ossessiva, nel genere gotico del tema della colpa e del complotto operato da terzi ai danni di eroi ed eroine, spesso presentati come ingenui e per l'appunto innocenti.

- The innocent countenance of the woman, and the simplicity of her manner
- deny herself the gratification of tyrannizing over the innocent and helpless Emily
- and bathed the pillow with innocent tears.

Concludendo l'osservazione della classe aggettivale, è interessante notare come i comparativi si riferiscano, ancora una volta, alla sfera delle dimensioni (lunghezza e ampiezza), utilissimi per le descrizioni di paesaggi ed azioni sublimi, mentre gli aggettivi a connotazione negativa sottolineano di nuovo la predilezione del gotico per un certo immaginario d'inutilità ("vain"), di esito crudele e ineludibile ("fatal", "dreadful", "ill") e solitudine ("alone"). Proprio in merito alla solitudine, nel prossimo capitolo sottolineerò come il motivo dell'isolamento, la separazione spesso forzata del singolo ottenuta attraverso il rapimento o la reclusione, costituisca uno degli elementi fondamentali dell'intreccio nonché della suggestione gotica. È infatti quando un personaggio si ritrova da solo, ossia privo di testimoni e termini di paragone per le sue percezioni, in un luogo concluso, magari oscuro e sinistro, che le sue facoltà sensoriali risultano radicalmente compromesse inaugurando così quel particolare spazio di alterazione ed esitazione in cui si genera e si colloca il soprannaturale. Ma questo, come ho detto, sarà materia per il prossimo capitolo.

Completo ora lo studio del lessico d'alta frequenza del genere gotico, ed in particolare delle *content words*, con l'analisi della classe verbale. Molti sono infatti i verbi ad alta rappresentatività nel corpus gotico, quelli che – come di consueto – registrano uno zscore differenziale tra i due corpora alto e positivo, e la loro analisi risulterà fondamentale per individuare il tipo di "azioni" che caratterizzano il gotico rispetto agli altri generi. Eccone qui di seguito la visualizzazione con la relativa suddivisione in categorie semantiche:



Aree semantiche verbali del gotico

È un gotico piuttosto dinamico quello che sembra emergere dall'analisi delle parti verbali delle MFW con i gruppi del moto progressivo, azioni di ricerca e azioni generiche che spiccano tra tutti gli altri per l'alto numero di elementi (rispettivamente 11,12 e 8). Il primo, moto progressivo, raccoglie tutti quei verbi che appunto indicano spostamento, mobilità fisica spesso associata al procedere a piedi o su un mezzo di trasporto. Tra questi, importantissimo è ritornare, "return", presente sia all'infinito che al passato semplice (returned), "seguire" ("follow"), attestato in triplice forma (all'infinito, al passato e al progressivo "ing") e poi "partire" ("leave" "left"), "condurre" ("lead"), "procedere" e "continuare" ("proceed" e "continued").

Esempi da *The Monk*:

- After a few minutes Rosario returned. He again seated himself upon the Bank
- 'Leave me! Your entreaties are in vain! You must from hence tomorrow!'
- 'We left Strasbourg late this Evening, and 'tis necessary to take precautions at passing through this Forest after dark.'
- Claude took our letters, and left the Cottage.
- Antonia's eyes followed him with anxiety.
- Lorenzo followed him into the Cathedral, and they concealed themselves behind the Statue of St. Francis.
- took her by the hand, and prepared to lead her from the Pavilion.
- the old Woman continued to move forwards.
- The Stranger, who continued to advance with caution.

Per quanto riguarda la categoria denominata "azioni di ricerca", in essa sono stati inclusi i verbi ad alto contenuto simbolico ascrivibili al dominio semantico della "Quest" romanzesca, ovvero tutte quelle azioni corrispondenti alle diverse tappe del viaggio iniziatico dell'eroe verso il raggiungimento del suo scopo o il completamento del suo compito. Tra questi ci sono "trovare" (find, found, finding), "guadagnare" ("gained"), "preparare" ("prepared"), "provare" ("attempt"), "dare" e "offrire" ("gave", "given", "offer"), "osare" ("dare"), "ordinare" ("order"), "impedire" ("prevent").

Esempi tratti da *A Sicilian Romance*:

- they were to find their way, through various passages
- yet she could hardly rejoice to find that this had been avoided by elopement
- she found a picture which fixed all her attention
- I returned to Sicily, and, to my inexpressible sorrow, found that your mother had died
- by whose connivance alone he could have gained admission to the monastery?
- The steps of his pursuers gained fast upon him
- a comfortable quantity of provisions which had been offered them at the monastery
- Julia, almost fainting, gave her hand to Ferdinand
- she found she had given up its object to revenge
- 'I will not attempt to persuade you that the existence of such spirits is impossible.
- he attempted to save himself by catching at a kind of beam
- and seldom dare to scrutinize the actions of the nobility.
- Hippolitus, with all his speed, was scarcely in time to prevent her falling.

- Julia might then perhaps want that assistance which his confinement alone could prevent his affording her.

Il gruppo denominato azioni generiche, invece, si compone di verbi utilizzati per la descrizione di gesti e comportamenti di operatività comune, privi cioè di una connotazione funzionale specifica, come “entrare” (“enter” e “entered”), “aprire” (“opened”), “raggiungere” (“reach”), “recuperare” o “riprendersi” (“recovered”), “attrarre”, “impugnare” e financo “disegnare” (“drew”) ed i polisemici “throw”, “threw” e “thrown”, letteralmente configuranti l’atto del “lanciare” ma ricchi di significazioni alternative all’interno delle diverse combinazioni frasali.

Esempi da *Vathek*:

- Before they could reach the ascent of the steepest rock, night overtook them
- The ball, indeed, in passing from one apartment to another, drew every person after it that came in its way, insomuch that the whole palace was thrown into confusion.
- Then, taking hold of her hand, he drew it towards the path he besought her to go
- Fakreddin beginning also to recover from the look of the Caliph.
- the instant he recovered the use of his senses.
- a few moments found himself surrounded by the dead bodies of his faithfulest subjects, all which were thrown on the top of the pile.

Sul versante opposto dei suddetti gruppi dinamici, il romanzo gotico presenta anche degli indicatori di stasi; eventi in cui la mobilità è sospesa come nei verbi “rimanere” (“remain” e “remained”) “partecipare” “assistere” o “aspettare” (“attend”, “attended” ma anche “meet”), “giacere” (“lie”) e “morire” (“died”). Il verbo “lie” è stato ulteriormente incluso anche nella categoria dei verbi contrassegnanti emotività, nella sua accezione più oscura di “mentire”, assieme a “pardon” (“perdonare”) e di nuovo “prepare”, preparare, nella sua forma al passato “prepared”, qui intesa nella funzione passiva di “essere preparati” a qualcosa.

Esempi da *The Old English Baron*

- he was called upon to attend the King, Henry the Fourth, on an expedition into Wales
- He landed in Kent, attended by his Greek friend and two faithful

servants

- She lies buried in the family vault in St. Austin's church in the village.
- she expected to lie down every day; and they did not pretend that she died in child-bed.
- Zadisky offered to watch him in turn with another person, and to lie in wait for him
- Oswald shrugged up his shoulders, and remained silent.
- The Baron, with his sons and kinsmen, remained in the bed-chamber.
- that you might be prepared to defend yourself against your accusers.
- "I shall enter into this subject with you hereafter—then look you be prepared for it.
- They then separated, and went to prepare for their journey.

Segue poi la categoria dei verbi di percezione, importantissimi per l'introduzione di espedienti soprannaturali o imminenti sciagure, caratterizzata da indicatori del senso della vista ("view" e "appear") e dell'udito ("heard") e la categoria dei descrittori di forme e cambiamenti di stato, in cui s'incluse appunto formare, "form" e "formed", di nuovo "appear" e poi "became", diventare, e "fit".

Esempi tratti da *The Castle of Otranto*:

- a loud burst of thunder was heard. Instantly the Cathedral seemed
Matilda heard the shriek, and flew anxiously towards him.
- 'What is the matter?' She cried; 'Answer me, for God's sake! What has happened?'
- In the meantime, some of the company had run into the court, from whence was heard a confused noise of shrieks, horror, and surprise.
- She heard him traverse his chamber backwards, and forwards with disordered steps; a mood which increased her apprehensions.
- In one of those moments she thought she heard a sigh
- "for certain it comes to warn your Highness; why should it appear to me else?"

5.3.5 Conclusioni

In conclusione di questa sezione dedicata all'analisi delle *content word* del romanzo gotico, e quindi a completamento dell'esperimento computazionale relativo al lessico d'alta frequenza specifico del suddetto genere, è possibile affermare che, a livello stilistico, il gotico si distingue dalle altre forme letterarie per 6 caratteristiche fondamentali:

1) Frequente presenza di dialoghi.

(Identificata nelle *grammatical word* attraverso l'uso di pronomi alla prima e alla seconda singolare e plurale nonché, nelle *content words*, dall'alta frequenza di "this" e dei verbi al presente)

2) Struttura narrativa particolarmente dinamica incentrata su azioni, generiche e di ricerca, e spostamenti nello spazio.

(Segnalata, nelle *grammatical word*, dalla co-occorrenza tra verbi e articolo determinativo e tipologia delle preposizioni, poi confermata, nelle *content words*, dallo studio delle aree semantiche verbali)

3) Centralità della caratterizzazione spaziale e lo sfruttamento del fattore temporale come catalizzatori della *suspense*.

(L'ambientazione spaziale teorizzata sulla base della tipologia delle preposizioni e dalla co-occorrenza della fortunata formula di specificazione "of the" nelle *grammatical words*. Il tempo, invece, protagonista delle *content words* grazie alla presenza di diverse forme avverbiali - frequenza, puntualizzazione, immediatezza, durata - e alla classe sostantivale dei marcatori temporali.)

4) Uso di un sistema di aggettivazione e di sostantivi ascrivibili alla macro-area semantica dei valori astratti.

(Entrambi ricavati dai dati delle *content words*)

5) Presenza di descrittori relativi a specifiche parti del corpo atte alla Manifestazione dell'emotività (anatomia del sentimentalismo)

(Di nuovo, dati tratti dallo studio dei sostantivi nelle *content words*)

6) Importanza dei temi del potere e del possesso.

(Segnalato dalla folta rappresentatività di aggettivi possessivi, annoverati tra le *grammatical words*, e sostantivi appartenenti al dominio semantico delle relazioni verticali, ovviamente tratti dalle *content words*.)

Così articolata, l'ipotesi qui presentata è il risultato del confronto incrociato e della sintesi tra i dati relativi alle *grammatical words* e quelli generati dallo studio delle *content words*. Sebbene molte sembrano essere le obiezioni movibili a questo tipo di analisi (l'arbitrarietà nell'organizzazione dei dati, la poca originalità delle interpretazioni proposte o l'assenza di una contestualizzazione testuale ad ampio spettro delle stesse), mi preme comunque sottolineare il vero punto di forza di questo approccio ossia il fatto di non essere l'ennesima speculazione sui pochi, nonché soliti, capolavori esemplificativi del gotico ma uno studio empirico e sistemico su un campione di ben 180 romanzi. Un campione che fornisce al critico, oserei dire per la prima volta, materiale inedito per un'istantanea del genere nella sua globalità.

Non mi dilungo oltre, in questa sede, sulla validità della metodologia o sulle implicazioni critiche dei risultati ottenuti perché l'onere di trarre delle effettive conclusioni sulle strutture profonde e l'evoluzione interna del gotico spetta al prossimo capitolo, l'ultimo. Lì, tutti i risultati parziali e i luoghi teorici finora sollevati troveranno ordine e giustificazione, confermati o smentiti in base allo studio narratologico dell'intreccio; l'ultimo e forse più importante elemento per l'individuazione e la caratterizzazione di un genere letterario.

Ma prima di passare oltre, concludo questo capitolo concernente l'analisi degli aspetti formali del gotico con un'ulteriore sezione e un ulteriore esperimento riguardanti la possibilità di rilevazione di campi semantici a livello computazionale. Data la peculiare natura del nostro oggetto di studio, il romanzo gotico, il campo semantico su cui si è scelto d'investigare non può che essere quello del soprannaturale.

5.4 *Campi Semantici: il Soprannaturale*

5.4.1 *Dai campi semantici ai giochi linguistici: teorie a confronto*

In linguistica, si definisce *campo semantico* (o campo di significato) un insieme di parole che condividono la stessa proprietà semantica. Punto d'origine di tale nozione è la *Theory of Semantic Fields* proposta da Jost Trier nel 1930, secondo cui le parole acquisiscono il proprio significato attraverso le relazioni che queste stabiliscono con le altre parole all'interno di uno stesso campo.

Lexicon is structured in clusters of very closely related concepts, lexicalized by sets of words. Word senses are determined and delimited only by the meaning of other words in the same field.¹⁹¹

Nonostante i numerosi pregi, la teoria di Trier, figlia della semantica strutturale saussuriana¹⁹², risentiva però dell'impossibilità di fornire un criterio oggettivo per spiegare il principio di distinzione dei diversi campi¹⁹³ e per questo, molti dopo di lui si cimentarono nell'impresa di escogitare una soluzione al problema.

Weisgerber proporrà, ad esempio, una teoria dei contenuti, *Theory of contents*, di tipo referenziale, basata, cioè, sull'idea che il significato delle parole debba essere attribuito in virtù del contesto extra-linguistico entro cui esse occorrono. Più elegante, invece, la soluzione di Porzig, secondo il quale i diversi campi sarebbero identificabili in base ad un criterio sintagmatico. Dal suo punto di vista, infatti, un campo semantico è costituito da un gruppo di parole capaci di una connessione significativa con una data parola o, detto in un altro modo, che tutte le parole appartenenti allo stesso campo semantico sono sintagmaticamente correlate ad uno o più termini comuni.

¹⁹¹ A. Gliozzo, S. Strapparava, *Semantic Domains in Computational Linguistics*, Springer, 2009, p.14

¹⁹² Per la quale il significato di una parole è determinato dalle relazioni orizzontali (paradigmatiche) e verticali (sintagmatiche) che questa ha con le altre parole componenti la lingua di riferimento,

¹⁹³ Trier stesso s'interroga "What symptoms, what characteristic feature entitle the linguist to assume that in some place or other of the whole vocabulary there is a field? What are the linguistic considerations that guide the grasp with which he selects certain elements as belonging to a field, in order then to examine them as a field?" J. Trier, *Theory of Semantic Fields*, p.88

Ma il contributo più importante verso il superamento dei limiti insiti nel concetto di campo semantico lo si deve al Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche* (1953). In questo testo, infatti, il filosofo tedesco sembra riconciliare l'approccio strutturalista allo studio del significato con la nuova nozione pragmatica di *meaning-is-use*, linguaggio come uso, attraverso il concetto di *gioco linguistico*.

La nozione di gioco linguistico è legata all'idea che il significato della parola risieda nel suo *uso*. Wittgenstein utilizza l'idea del gioco come un'analogia, un'analogia con una particolare parte del linguaggio: un buon esempio potrebbe essere rappresentato dallo stringere un accordo con qualcuno, dal firmare un contratto. C'è un numero limitato di mosse che si possono fare in questo tipo di situazioni. L'insieme di queste mosse costituisce qualcosa di simile ad un *gioco* o, come Wittgenstein si è espresso talvolta, una *pratica*; le mosse sono soggette a regole determinate. [...]

I giochi linguistici di Wittgenstein sono, in parte, descrizioni fattuali - Wittgenstein descrive una particolare procedura, come prendere accordi con qualcuno - ed in parte sono versioni semplificate di quelle cose, modelli molto semplici che mostrano al lettore la struttura del gioco senza dargli tutti i dettagli.¹⁹⁴

Nonostante questa visione costituisca un passo fondamentale per superare i problemi insiti nella vecchia teoria di Trier, anche con Wittgenstein la questione dell'arbitrarietà nella delimitazione dei domini semantici sembra tornare in primo piano. Quali sono, infatti, i tratti discriminanti che permettono di riconoscere in maniera del tutto univoca un gioco linguistico da un altro? Consapevole di cadere in una generalizzazione, su questo punto Wittgenstein appare comunque piuttosto lucido:

§ 65. Te la fai facile! Parli di ogni sorta di giochi linguistici, ma non hai ancora detto che cosa sia l'essenziale del gioco linguistico, e quindi del linguaggio; che cosa sia comune a tutti questi processi, e ne faccia un linguaggio o parte di un linguaggio. Così ti esoneri proprio da quella parte della ricerca che a suo tempo ti ha dato i maggiori grattacapi: cioè quella riguardante la forma generale della proposizione e del linguaggio.

§ 67. Non posso caratterizzare queste similarità meglio che con l'espressione «somiglianze di famiglia»; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore

¹⁹⁴ David Pears "Linguaggio e mondo nel *Tractatus di Wittgenstein*" - Intervista, Istituto Nazionale di Sanità, Roma, martedì 21 novembre 1989

degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc. – E dirò: i “giochi” formano una famiglia.¹⁹⁵

Se dunque il contenuto di ogni testo è allocato all'interno di uno specifico gioco linguistico – che potremmo a questo punto denominare contesto d'uso– da cui il linguaggio trae appunto significato, ne consegue che, come evidenziano Gliozzo e Strapparava, “frequently co-occurring words in texts are then associated to the same linguistic game”¹⁹⁶.

Sorprendentemente, proprio questa semplice formula, “parole che co-occorrono con frequenza sono associate allo stesso gioco linguistico”, costituisce la base teorica, nonché la condizione di possibilità, per la rilevazione automatica di campi e domini semantici a livello computazionale. Nella prossima sezione mostrerò infatti un esempio pratico di analisi di modellizzazione tematica individuando e comparando la presenza del tema del soprannaturale all'interno degli ormai consueti corpora di romanzi gotici e non gotici.

5.4.2 *Esperimento ed interpretazioni*

Partiamo da un assunto chiaro e ineccepibile: il computer non è in grado, ancora, di gestire direttamente questioni relative al significato di un testo. Non può, ad esempio, riconoscere temi, figure retoriche o, come nel nostro caso, domini semantici sulla base di informazioni di tipo contenutistico. C'è però un modo, per così dire, “indiretto” per risolvere questo tipo di problematiche che consisterebbe nell'aggirare la semantica e trasformarla in sintassi attraverso la riduzione delle unità di contenuto in elementi di tipo formale. In quanto segue, illustrerò come tale procedimento, la formalizzazione dei significati, costituisca la base teorica e pratica del seguente esperimento.

Seguendo i concetti introdotti pocanzi di “significato come uso” (Wittgenstein) e aggregazione lessicale su criterio sintagmatico, ho cercato dunque di formalizzare il campo semantico del *soprannaturale* in termini di co-occorrenze, indici di prossimità semantica dati dalla frequenza d'uso di una certa

¹⁹⁵ L.Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, ed. It. A cura di Trinchero, , Einaudi, Torino, 1967, p.47

¹⁹⁶ Gliozzo, Strapparava, *op. cit.*, p.16

parola assieme ad un'altra. Nella fattispecie, è stato chiesto al computer di rilevare all'interno dei 2 corpora di riferimento, romanzi gotici e non gotici, le co-occorrenze più significative di alcune parole input (dette "seedword") identificative del soprannaturale, tra cui "GHOST", "APPARITION", "SPIRIT", "SKELETON"¹⁹⁷, in modo da generare un cluster-lessicale a relazione iponimica e quindi tracciare il comportamento diacronico dello stesso.

Come di consueto, per ciascuno dei testi appartenenti ai due corpus di riferimento, si è potuto quantificare, a livello numerico, il peso e la presenza del suddetto cluster soprannaturale con indici di frequenza immediatamente sottoposti a procedura di standardizzazione, ossia sottraendo ad ogni *raw count* la media generale del corpus e dividendo il tutto per la deviazione standard. Di seguito, ecco riportate la trasposizione tabellare excel dei valori ottenuti di *zscore* e la loro visualizzazione grafica.

RowID	Ghosts	year	nation	gender	author	title					
829	0.11291765	1893	British	F	Coleridge Christabel R Christabel Rose 1843 1921	Wayflete					
1123	0.07817816	1843	British	M	Dickens, Charles	A Christmas Carol In Prose Being a Ghost Story of Christmas By Charles Dickens With Illustrations by John Leech					
2347	0.06655624	1872	British	M	MacDonald, George	The Princess And The Goblin By George Macdonald etc					
3215	0.05891626	1795	British	M	Schiller Friedrich	The ghost seer or apparitionist An interesting fragment found among the papers of Count O From the German of Schiller					
2884	0.05629519	1818	British	M	Peacock, Thomas Love	Nightmare Abbey By The Author Of Headlong Hall					
600	0.0505498	1847	British	F	Brontë, Charlotte	Jane Eyre An Autobiography Edited by Currer Bell In Three Volumes					
2020	0.03352972	1795	British	M	Johann Christoph Friedrich von Schiller	The ghost seer or apparitionist From the Germ abridged and tr by D Boileau					
444	0.03375205	1876	British	M	Besant, Sir Walter	The case of Mr Lucraft and other tales					
2053	0.03181389	1794	British	M	Kahlert Karl Friedrich	The necromancer or the tale of the Black Forest founded on facts translated from the German of Lawrence Flammenberg by F					
3951	0.02690995	1868	British	F	Wood, Mrs. Henry	Anne Hereford: a novel					
3944	0.02579082	1868	British	F	Wood Henry Mrs 1814 1887	The Red court farm a novel					
2702	0.02523504	1875	British	F	Notley F E M Frances Eliza Millett 1820 1885	Forgotten lives a novel					
3344	0.02383607	1794	British	M	Siddons Henry	The Sicilian romance or the apparition of the cliffs an opera by Henry Siddons As performed with universal applause at the Th					
2491	0.02286046	1856	British	F	Melville Julia	Old memories a novel					
2173	0.02244922	1883	British	F	Lean Florence formerly Church formerly Marryat	A moment of madness and other stories					
2922	0.02144254	1818	British	F	Plumptre Anne 1760 1818	Tales of wonder of humour and of sentiment original and translated					
2093	0.02132925	1862	British	F	Kettle Rosa Mackenzie d 1895	La Belle Marie A romance					
3174	0.02130831	1888	British	M	Russell, William Clark	The death ship a strange story an account of a cruise in The Flying Dutchman collected from the papers of the late Mr Geoffre					
2022	0.02077779	1819	British	M	John William Polidori	The Vampyre A Tale					
2927	0.01936179	1819	British	M	Polidori John William 1795 1821	The vampyre a tale					
3986	0.01898463	1886	British	F	Yonge, Charlotte Mary	Chantry house					
3192	0.0174711	1887	British	M	Salter Peter King	Whitepatch A romance for quiet people					
3165	0.01745089	1887	British	M	Russell William Clark 1844 1911	The frozen pirate					
2609	0.0170108	1829	British	M	Mudford William 1782 1848	The five nights of St Albans					
2554	0.0164976	1832	British	F	Mitford Mary Russell 1787 1855	Lights and shadows of American life					
773	0.01591544	1872	British	F	Chatterton Georgiana Lady 1806 1876	The lost bride					
1171	0.0158864	1886	British	M	Dowling Richard 1846 1898	Tempest driven a romance					
2301	0.01545345	1863	British	M	Lytton Edward Robert Bulwer Lytton Earl of 1831 1891	The ring of Amasis From the papers of a German physician					
2484	0.01507689	1796	British	F	Meeke Mary	The abbey of Clugny A novel By Mrs Meeke In three volumes					
252	0.01471877	1810	British	U	Anonymous	The adulteress or anecdotes of two noble families a tale					
2492	0.01451168	1857	British	F	Melville Julia	The Gables a story of a life in three volumes					
381	0.01441377	1849	British	F	Beale, Anne	Traits and stories of the Welsh peasantry					
334	0.01360977	1865	British	F	Banks G Linnaeus George Linnaeus Mrs 1821 1897	God's providence house a story of 1791					
3332	0.01356004	1866	British	M	Sheridan Frederick	Shot or The Ghost's seat at Deymont					
2232	0.01352197	1796	British	M	Lewis, M. G. (Matthew Gregory)	The Monk A Romance By M G Lewis Esq M P In Three Volumes The Second Edition					
1566	0.01302778	1865	British	F	Greenough Richard S Mrs 1827 1885	Treason at home a novel					

Tavola 14: Tabella Excell, Dominio Semantico "Soprannaturale"

¹⁹⁷ appeared, sight, horror, terror, conjured, heard, noise,

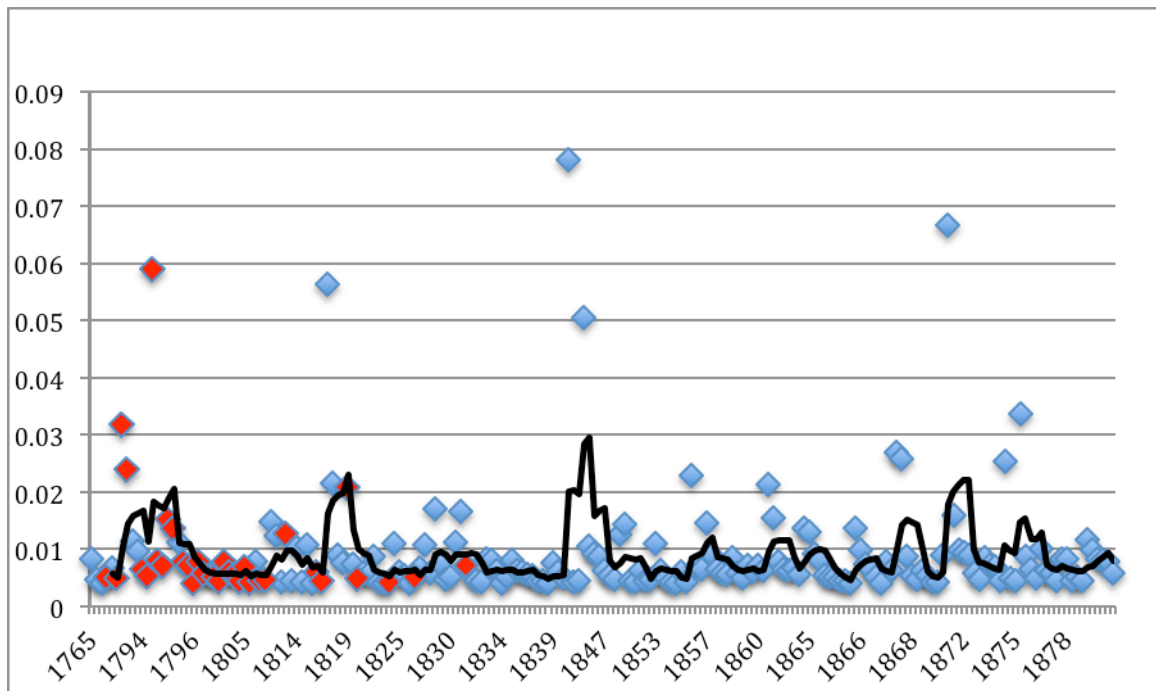


Tavola 15: Visualizzazione, Dominio Semantico "Soprannaturale"

Come evidenziato dall'usuale convenzione cromatica rosso-gotico e blu-non gotico, il nucleo tematico del soprannaturale risulta particolarmente attivo all'interno del genere oggetto di studio quasi esclusivamente nei 10 anni tra il 1794 e il 1805. Se dovessimo, invece, considerare il fenomeno in termini d'insieme, 4 sono i picchi registrati dalla curva di tendenza del soprannaturale, qui evidenziati dalla linea della *moving average* in nero: il primo, appunto, dal 1794 al 1805, il secondo tra il 1814 e il 1824, durante gli anni del declino del gotico, il terzo attorno agli anni quaranta dell'Ottocento (1840-1847) e l'ultimo, più discontinuo, tra il 1868 e il 1808¹⁹⁸.

Tra i romanzi gotici ad alta densità soprannaturale si evidenzia *The Necromancer* (0,0318), dalla traduzione tedesca del 1794, *The Sicilian Romance* di Henry Siddon con 0,0238 di *zscore*, anch'esso del 1794, *The Ghost Seer- or the Appartitionist* (0,0589), dall'omonimo romanzo di Schiller del 1795 e poi *The Abbey of Clugny* della seriale Mary Meeke (0,0150) ed il celebre *The Monk* di M.G.Lewis (0,0135),

¹⁹⁸ Interessante come le fluttuazioni positive avvenute al di fuori dell'intervallo temporale del genere gotico, quindi quella degli anni 40 dell'Ottocento ed il picco tra 1868 e 1878, avvengono in concomitanza di 2 fenomeni letterari distinti e noti. Il primo riguarda la ripresa da parte della letteratura medio-vittoriana (cosiddetta *mid-victorian*) di alcuni motivi ed atmosfere gotiche (come gli spettri di *Christams Carol*, le apparizioni di *Wuthering Heights* o la "madwoman in the attic" di *Jane Eyre*). Il secondo, invece, rimanda alla nascita di un nuovo subgenere portatore di orrore e mistero: il *sensational novel* (1860-1880).

entrambi pubblicati nel 1796. Altri titoli particolarmente significativi di questo periodo sono poi:

0.008025453	1795	Secresy Or The Ruin On The Rock
0.007033081	1795	The royal captives a fragment of secret history
0.011133798	1796	The spirit of the nunnery a tale from the Spanish
0.007748369	1796	The castle of Inchvally a tale alas too true
0.006996029	1796	Bungay Castle a novel By Mrs Bonhote
0.003990623	1796	The mysterious warning a German tale
0.007678207	1797	Ulric and Ilvina the Scandinavian tale In two volumes
0.005724931	1797	The Count de Santerre a romance
0.005124619	1797	The house of Marley A novel in two volumes
0.007720399	1798	More ghosts In three volumes
0.005915093	1799	The East Indian or Clifford Priory A novel
0.004274564	1802	The white knight or The monastery of Morne
0.006813633	1805	The secret of the cavern

Questi presentati finora, sono dati che confermano a livello empirico la tanto celebrata centralità della *German Wave* per quanto riguarda l'importazione, all'interno del romanzo gotico, di temi ed espedienti narrativi relativi al dominio semantico del soprannaturale. Allo stesso tempo, incrociando quanto detto con i precedenti dati relativi alla ricchezza lessicale, è anche possibile confutare la supposizione avanzata nelle precedenti sezione circa la relazione tra la superiore diversificazione lessicale del gotico e la presenza, all'interno dello stesso, di elementi ascrivibili al dominio fantastico.

Infatti, il periodo tra il 1795 e il 1800, quinquennio di massima presenza e diffusione per fantasmi e apparizioni, corrisponde ad uno dei momenti di massima flessione del TTR attestato su uno zscore di 0,2 di media normalizzata, tra l'altro preceduto dal minimo storico di 0,07 zscore nell'intervallo 1790-1795. Dunque, l'ipotesi che la rappresentazione di personaggi, eventi e azioni soprannaturali comporti sul piano lessicologico, un incremento della ricchezza del testo è sostanzialmente falsa.

Chiudendo qui la doverosa parentesi linguistica inaugurata in 5.2.3, concludo questa sezione con una domanda potenzialmente controproducente: tutto qui? Mi spiego meglio. Su un genere composto da oltre 500 titoli e su un corpus campione

di 184 romanzi, questo è l'effettivo "quantitativo" di magico e fantastico che si può ottenere, ossia 38 titoli? Per onestà intellettuale, è importante rispondere ricordando che questo esperimento riguardava la ricerca e l'"estrazione" di una porzione di "soprannaturale", il campo semantico generato attraverso le parole *input* e le loro co-occorrenze, estremamente limitata. Infatti, se soprannaturale è "la supposizione di entità, rapporti, eventi in contrasto con le leggi della realtà sentite come naturali o normali, in una situazione storica data", come da sapiente definizione di Francesco Orlando¹⁹⁹, in questa ricerca ci si è concentrati esclusivamente sulle forme immateriali della continuazione dell'esistenza (appunto fantasmi, visioni e apparizioni varie) classificate da Todorov, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, quali forme del "meraviglioso" o del "Supernatural Accepted"²⁰⁰. Molto è dunque rimasto fuori da questa esplorazione, le spade magiche del Califfo *Vathek*, il clamoroso elmo gigante di Walpole, la maledizione di *Melmoth* o l'inferno esotico di *Aida Reis*, ma solo perché è ancora impossibile per il computer scandagliare in maniera del tutto "unsupervised", ed allo stesso tempo esaustiva, un'area semantica tanto ricca e diversificata come quella del soprannaturale.

¹⁹⁹ F. Orlando, *Statuti del Soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti, *La cultura del Romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p.199

²⁰⁰ Nel suo studio sul *Fantastico*, infatti, Todorov divide il suo oggetto di studio in 2 macro-categorie: "Supernatural Accepted" - meraviglioso - e "Supernatural Explained" - il perturbante. (p.42)

CAPITOLO 6

Analisi Quantitativa del Genere Gotico: L'intreccio

[...] the Gothic novel could be seen as a description of a fallen world. We experience this fallen world through all the aspects of the novel and especially through the movement of the plots and the use of motifs.

Ann B. Tracy, *The Gothic Novel 1790-1830 Plot Summaries and Index to Motifs*

6.1 What's in a (Gothic) plot? : Una questione narratologica

Un'analisi sistemico-quantitativa dell'intreccio gotico. Ecco il "compito difficile" nonché la segreta speranza di questo sesto capitolo con il quale concludo la presente ricerca. "Compito difficile" perché, proprio come titola l'omonima funzione proppiana²⁰¹ in *Morfologia della Fiaba*, la ricostruzione dell'evoluzione storica delle trame caratterizzanti l'intero genere gotico costituisce una sorta di ordalia finale, da ottemperare, ahimè, senza l'ausilio di alcun espediente magico, o, per usare il gergo informatico, "auto-magico".

Infatti, diversamente da ogni esperimento proposto finora, in quanto segue presenterò uno studio macro-narratologico, ossia un'analisi diegetica di un voluminoso corpus di romanzi, di nuovo di tipo quantitativo, eseguita però senza l'impiego di strumenti e procedure computazionali. Tale apparente anomalia metodologica risponde, in realtà, a due motivazioni fondamentali: la prima, riguarda la natura stessa dell'oggetto di studio – l'intreccio romanzesco – ancora difficilmente formalizzabile in algoritmi. La seconda, conseguenza della prima, concerne lo stato dell'arte della tecnologia informatica atta alla formalizzazione, e dunque alla computazione, dell'intreccio romanzesco: la *network theory*.

²⁰¹ Morfologia della fiaba, funzione numero XXV: "All'eroe è posto un compito difficile". V. Propp, *op. cit.*, p.46.

La *network theory*, o teoria delle reti, è infatti quel particolare tipo di analisi utilizzata nella realizzazione di mappature astratte, detta grafi, di una serie di oggetti collegati tra loro. Gli oggetti si chiamano nodi e sono designati con la lettera “N”, mentre i loro collegamenti si dicono archi (A). In ambito letterario, e soprattutto narratologico, è stato dimostrato²⁰² come archi e nodi possono essere impiegati per descrivere una trama sotto forma d’informazione da fissare su uno spazio orizzontale. In questo senso, un personaggio si può considerare come un nodo e, se intrattiene un dialogo con un altro personaggio, questa relazione si può raffigurare come l’arco che li collega. Sebbene trasformare i personaggi in dei nodi non presenti particolari difficoltà, non si può dire lo stesso per quanto riguarda gli archi dato che, per il momento, essi hanno l’inconvenienza che risulta poco pratico potergli conferire una direzione e un peso. La direzione di un arco, quando questo descrive un dialogo tra due personaggi, stabilisce chi rivolge la parola a chi e se questo non viene indicato impedisce di determinare se un personaggio interagisce o meno con chi gli sta parlando. Per peso s’intende, invece, la quantità di parole che due personaggi si scambiano quando parlano, per cui, se il valore non viene espresso, un dialogo avente dieci battute avrà lo stesso valore di un altro avente cento giacché manca appunto d’intensità. Potrebbe quindi sembrare che, in assenza di una direzione e un peso, un grafo stia proponendo un tipo di analisi che offuschi più di quanto non chiarisca, a discapito dell’intento originale che era, infatti, di rendere l’informazione più facilmente percettibile. Inoltre, se risulta possibile operare una quantificazioni piuttosto precisa delle relazioni tra i personaggi, e quindi dei dialoghi, all’interno del genere drammatico, grazie alle *stage directions* e al sistema di segnalazione delle battute, ciò non è fattibile per quanto riguarda la forma romanzesca, nella cui prosa i personaggi s’incontrano e si connettono tra loro anche e soprattutto in modo diegetico e non esclusivamente dialogico.

²⁰² Di nuovo il Literary Lab di Stanford si dimostra in prima linea per quanto riguarda l’applicazione delle *network theory* al teatro. Si veda il Pamphlet del Maggio 2011, *Network Theory, Plot Analysis*, firmato da Franco Moretti. (<http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2A.Text.pdf>). A livello narratologico, invece, un primo tentativo di analisi computazionale delle trame è quello di Graham Sack in *Simulating Plot: Towards a Generative Model of Narrative Structure*. Contributo al Graduate Student Symposium del dipartimento di Comparative Literature della Columbia University, Fall 2011. www.aaai.org/ocs/index.php/FSS/FSS11/paper/download/.../4528

Considerate quindi le effettive limitazioni di tale metodologia, e l'effettiva impraticabilità della sua applicazione ai 519 romanzi della nostra bibliografia ricostruita del genere gotico, l'esperimento oggetto di questo capitolo deve basarsi su altri fondamenti teorici ed ispirarsi ad altri precedenti pratici. Quali sono, dunque, gli strumenti critici a disposizione per operare una modellizzazione dell'intreccio romanzesco? Esistono esempi pratici d'analisi narratologica di corpora? Ancora una volta, la risposta a questi interrogativi sembra arrivare dalle lontane sperimentazioni dei formalisti russi.

Come già visto nel corso dell'introduzione, infatti, per i formalisti l'analisi letteraria non doveva vertere più sulla spiegazione di cosa volesse dire un racconto giacché, data la preminenza della forma sul contenuto, ciò che interessava loro era esaminare gli artifici, nella traduzione inglese "devices", che interferiscono col significato. In questa prospettiva, scopo dell'esplorazione critica formalista era dunque quello di cercare all'interno di un testo narrativo quei meccanismi che lo rendessero tale o, in altre parole, gli elementi che differenziassero la narrativa dalla sua narratività. Con questi presupposti e grazie al lavoro di Boris Tomaševskij *La costruzione dell'intreccio* (1928), nacque la "narratologia", la scienza della narrazione che si propone di distinguere nei racconti i due concetti fondamentali di intreccio e di *fabula*. Tomaševskij, infatti, osservò come gli eventi che costituiscono il materiale narrativo di un racconto vengano raramente presentati secondo un senso cronologico o causale, ma tendano piuttosto ad essere presentati in molteplici modi cosicché sarebbe questa complessità a rendere l'insieme artistico. La distinzione, allora, è che l'intreccio è costituito da quei procedimenti letterari usati dall'autore nella disposizione del racconto, mentre la *fabula* è l'ordine logico alla base del materiale narrativo slegato, però, da quegli eventi non fondamentali al funzionamento della storia.

Su questa base teorica, una delle derive più importanti della narratologia si ebbe con Vladimir Propp, nella cui opera, *Morfologia della fiaba* (1928), si sostiene che sia possibile convertire, ossia formalizzare, i meccanismi letterari di qualsiasi fiaba in delle "funzioni". A sostegno di questa ipotesi, Propp trovò che le fiabe erano sempre riducibili ad un unico schema organizzato ogni volta in modo diverso, ma costituito, appunto, da 31 unità fondamentali interdipendenti. Per fare un esempio pratico, un'unità funzionale tipica è quella dell'interdizione,

designata dal critico con la lettera “k”, dove all’eroe viene proibito qualcosa come non aprire una porta, non parlare con gli sconosciuti o non addormentarsi. Col numero in apice, si indicano poi le possibili varianti di una stessa funzione per cui “k²” sta per la forma inversa del divieto e cioè un ordine o un invito. Inoltre, nello schema generale d’interconnessione funzionale, all’interdizione è sempre associata, ad esempio, la violazione, “q”. Non è importante quale sia il preciso divieto espresso da “k” perché la funzione non cambia, così come non cambia la condizione che questa venga trasgredita giacché non ci può essere trasgressione senza interdizione. In sintesi, quello che Propp voleva fare, era compilare un modello che, tramite la scomposizione funzionale di un racconto nelle sue varie tipologie di azioni, fosse logico e applicabile alla totalità di manifestazioni narrative, iniziando dapprima dalla fiaba russa per poi giungere complessivamente al racconto e al romanzo²⁰³.

Anni più tardi, nel 1969, Todorov cercò di applicare la lezione proppiana alla sua ricerca di una “grammatica” universale del racconto, nello studio delle strutture profonde delle novelle del *Decameron* di Boccaccio. Il celebre *Grammaire du Décaméron* costituisce infatti un primo, se non direttamente il primo, esempio di analisi narratologica²⁰⁴ di un corpus testuale omogeneo, non appartenente al genere fiabesco, di cui Todorov sembra riuscire a rintracciare l’equazione costitutiva. Mi occuperò di approfondire quanto appena descritto nel prossimo paragrafo. Per ora, mi preme sottolineare quanto sia la morfologia formalista di Vladimir Propp che la grammatica strutturalista di Tzvetlan Todorov abbiano in comune una cosa: il tentativo di creare un modello per lo studio dell’intreccio letterario. Un modello che, come sempre nelle scienze accade, è il risultato di un processo di riduzione e astrazione e che costituisce la base teorica e pratica di riferimento per lo studio presentato nel seguente capitolo.

²⁰³ L’evidente limite insito nell’analizzare fiabe risiede nel fatto che l’insieme dei testi di riferimento, appunto le fiabe popolari, è piuttosto ristretto, sintetico e stereotipato, cosicché qualsiasi generalizzazione venga fatta a partire da queste può essere screditata in quanto ritenuta inconsistente o, ancor peggio, irrilevante. Molti sforzi della semiotica, si veda Greimas, ad esempio, sono stati tesi alla costruzione di sistemi attanziali de-antropomorfizzati, proprio per evitare il problema presentato dalla teoria di Propp. Nonostante siano datate, l’utilizzo in questa tesi delle categorie proppiane non è giustificato in termini di validità assoluta e trans-storica, ma solo ed esclusivamente perché esse sembrano attagliarsi molto bene al mio oggetto d’analisi (il romanzo gotico) Le categorie proppiane sono state, insomma, uno strumento agevole per formalizzare delle convenzioni gotiche ricorrenti.

²⁰⁴ È proprio in questo testo che Todorov si trova a coniare ed utilizzare per la prima volta il termine “*narratologie*”.

Ebbene, dopo aver ripercorso i punti fondamentali dell'opera di Propp e Todorov, propedeutici allo svolgimento pratico dell'analisi qui proposta, nel paragrafo che segue illustrerò le diverse tipologie d'intreccio romanzesco gotico e i motivi narrativi caratterizzanti il genere visualizzandone, per entrambi, i pattern d'evoluzione. All'interno degli stessi, mi occuperò poi d'individuare la funzione del soprannaturale e seguirne diacronicamente le mutazioni.

6.1.2 Precedenti famosi: *Morfologia della Fiaba* e *Grammatica del Decamerone*

Come anticipato sia nel corso dell'introduzione che nella precedente sezione, scopo dichiarato della *Morfologia della Fiaba* (1928) di Valdimir Propp era, tramite il paragone degli intrecci, giungere agli elementi costanti di uno schema compositivo al fine di "pervenire ad una distinzione obiettiva di un intreccio dall'altro e la selezione delle varianti".²⁰⁵ Per fare un'analogia, quello che venne proposto si può accostare allo studio comparato delle lingue che, per l'appunto, non s'interessa agli elementi variabili delle lingue perché vuole giungere agli elementi fondamentali che, messi insieme, costituiscono un modello paradigmatico. In altri termini, sebbene ogni lingua sia composta da concreti enunciati, studiarli singolarmente non costituisce un approccio pratico poiché non è necessario conoscere ogni sostantivo o verbo per capire la differenza tra un predicato nominale e un predicato verbale. Ciò che invece serve è una grammatica che rappresenti il substrato teorico di una lingua o cosa fanno le parole indipendentemente da quante e quali siano, come succede nell'analisi sintattica di una frase. Allo stesso modo si può procedere per quanto riguarda un racconto poiché, come scrive Propp: "per l'analisi della favola è quindi importante *che cosa* fanno i personaggi e non *chi* fa e *come* fa, problemi questi ultimi, di carattere accessorio".²⁰⁶ Ecco dunque le 31 funzioni chiave della narratologia secondo Propp:

1. ALLONTANAMENTO: (e)

Un membro della famiglia lascia la sicurezza del suo ambiente domestico; può

²⁰⁵ V. Propp, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁶ V. Propp, *Ivi*, p. 26.

trattarsi dell'eroe stesso, oppure di un parente che egli dovrà salvare in seguito. La divisione di questa unità coesa è ciò che inietta la tensione iniziale all'interno della storia. Anche l'eroe può essere introdotto in questa fase, e spesso viene mostrato come una persona assolutamente ordinaria.

2. DIVIETO: (k)

All'eroe viene imposta un'interdizione (ad esempio, gli viene proibito di andare in un determinato luogo, o di compiere una precisa azione), o comunque gli viene sconsigliato di agire in una certa maniera.

3. INFRAZIONE: (q)

Quando l'eroe infrange il divieto che gli era stato imposto, l'antagonista entra nella storia. La decisione di violare il divieto, quindi, si rivela essere generalmente pessima, sebbene essa non implichi un confronto diretto tra l'eroe ed il suo antagonista: egli, infatti, potrebbe anche rimanere una presenza che lo osserva; oppure potrebbe decidere di non attaccare lui, ma la sua famiglia lasciata momentaneamente sola.

4. INVESTIGAZIONE: (v)

In questa fase, la vittima designata potrebbe interrogare l'antagonista, ma più spesso è quest'ultimo a compiere una serie di ricerche sull'eroe. Egli – spesso mascherato – cerca attivamente di raccogliere determinate informazioni (ad esempio, relative a qualcosa di valore di cui vuole entrare in possesso), oppure tenta di catturare qualcuno che ritiene utile ai suoi scopi. Per raggiungere il suo obiettivo, l'antagonista potrebbe parlare con un membro della famiglia che finirà per fornirgli – inconsapevolmente ed ingenuamente – le informazioni che sta cercando; oppure potrebbe provare a parlare direttamente con l'eroe, forse già consapevole del fatto che in lui vi sia qualcosa di speciale.

5. DELAZIONE: (w)

Le ricerche dell'antagonista vanno a buon fine, ed egli ottiene delle informazioni utili sull'eroe o sulla sua vittima (ma può anche ottenere altri tipi di indicazioni più materiali, come l'ubicazione di un tesoro o di una mappa).

6. TRANELLO: (j)

L'antagonista – sempre sotto mentite spoglie – cerca di ottenere la fiducia della vittima designata, ingannandola per catturarla o per prendere possesso dei suoi averi. Questa fase potrebbe includere la cattura della vittima, merce di scambio per ottenere qualcosa dall'eroe; oppure l'antagonista potrebbe convincere i suoi perseguitati che egli è in realtà un loro amico, in modo da ottenere una collaborazione volontaria.

7. CONNIVENZA: (y)

A questo punto, l'inganno perpetrato ai danni della vittima è andato a buon fine, e quest'ultima – e/o l'eroe – è ora impegnata ad aiutare il proprio nemico: il fine potrebbe essere quello di procurare all'antagonista qualcosa che egli desidera (magari una mappa od un'arma magica), oppure di lottare attivamente contro i buoni (l'antagonista potrebbe aver persuaso l'eroe che le persone in questione siano in realtà malvagie).

8. DANNEGGIAMENTO O MANCANZA: (X)

L'antagonista danneggia/ferisce un membro della famiglia dell'eroe (lo rapisce, ruba un agente magico importante, rovina il raccolto o attua altre forme di saccheggio, causa una scomparsa, espelle qualcuno, lancia un incantesimo su qualcun altro, sostituisce un bambino, commette un omicidio, imprigiona/rapisce qualcuno, minaccia di forzare un'unione coniugale, provoca tormenti notturni, ...). In alternativa, MANCANZA (x), un membro della famiglia si rende conto che gli manca qualcosa, che ha un desiderio da realizzare (ad esempio, ottenere una pozione magica): in questa seconda casistica, vi sono due opzioni che possono essere presentate anche all'interno della stessa storia. Nel primo caso, l'antagonista causa una qualche forma di danno all'eroe e alla sua famiglia, ad esempio rapendo la vittima designata ad impossessandosi dell'oggetto magico desiderato (che, quindi, dovrà poi essere recuperato); nel secondo, all'interno della famiglia dell'eroe o in seno alla comunità viene identificato un senso di mancanza, di perdita, oppure un determinato oggetto diventa desiderabile per una qualche ragione (ad esempio, qualcosa di magico che, in qualche modo, salverà tutti quanti).

9. MEDIAZIONE: (Y)

Il danno o la mancanza si palesano (l'eroe sente una richiesta di aiuto, oppure viene avvisato; in alternativa – se vittimizzato – viene liberato dalla sua prigionia); l'eroe viene ora a conoscenza delle azioni dell'antagonista e prende atto della mancanza, magari perché trova la sua famiglia e/o il suo villaggio devastati, o in uno stato di angoscia e disgrazia.

10. CONSENSO: (W)

L'eroe decide/accetta di ribellarsi, agendo in un modo che servirà a porre fine alla mancanza (ad esempio, trovando l'oggetto magico), a salvare coloro che sono stati catturati ed a sconfiggere l'antagonista. È un momento di definizione per lui, poiché la sua decisione di diventare parte attiva della vicenda detterà il corso delle sue azioni future e farà sì che una persona precedentemente ordinaria finisca per indossare il mantello dell'eroe.

11. PARTENZA: (↑)

L'eroe lascia la sua abitazione.

12. PRIMA FUNZIONE DEL DONATORE, PROVA: (D)

Prima di ricevere aiuto (solitamente sotto forma dell'agente magico che egli sta cercando), l'eroe viene messo alla prova (interrogato, attaccato, sfidato).

13. LA REAZIONE DELL'EROE: (E)

L'eroe reagisce alle azioni del donatore: supera/fallisce la prova, libera i prigionieri, riconcilia i litiganti, compie qualche tipo di servizio, usa i poteri dell'avversario contro di lui, eccetera.

14. FORNITURA DELL'OGGETTO MAGICO: (Z)

Dopo aver superato la prova, l'eroe acquisisce l'uso di un agente magico sotto varie forme (trasferimento diretto, localizzazione, preparazione, ingestione, ...).

15. TRASFERIMENTO: (R)
L'eroe viene condotto nel luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche, o comunque gli viene indicata la strada.
16. LOTTA: (L)
L'eroe e l'antagonista combattono direttamente.
17. MARCHIATURA: (M)
All'eroe viene impresso un marchio: viene ferito, oppure riceve un anello od un altro oggetto caratterizzante.
18. VITTORIA: (V)
L'antagonista perde: viene ucciso in combattimento, sconfitto in una competizione, ammazzato nel sonno, esiliato, eccetera.
19. RIMOZIONE: (Rm)
Viene posto rimedio al danno iniziale e si risolve la mancanza (l'oggetto della ricerca viene consegnato, l'incantesimo spezzato, la persona morta resuscitata, il prigioniero liberato, ...).
20. RITORNO: (↓)
L'eroe torna a casa.
21. PERSECUZIONE: (P)
L'eroe è perseguitato da qualcuno che attenta alla sua vita o al suo status.
22. SALVATAGGIO: (S)
In un modo o nell'altro, l'eroe viene salvato dalla persecuzione: si nasconde o viene nascosto, si trasforma in maniera irriconoscibile, viene salvato da un attentato alla sua vita. Potrebbe anche darsi che degli ostacoli indipendenti dalla sua volontà rallentino il suo nemico.
23. ARRIVO IN INCOGNITO: (0)
L'eroe – mascherato ed irriconoscibile – torna a casa o arriva in un altro paese.
24. PRETESE INFONDATE: (F)
Un falso eroe cerca di prendere il posto di quello vero.
25. COMPITO DIFFICILE: (C)
A questo punto, una prova di vario genere (un enigma da risolvere, una prova di forza, resistenza od abilità, un processo, ...) viene presentata all'eroe.
26. ADEMPIMENTO: (A)
L'eroe supera la prova.
27. IDENTIFICAZIONE: (I)
Grazie al marchio (o all'oggetto ricevuto), l'eroe viene riconosciuto.

28. SMASCHERAMENTO: (Sm)

Il falso eroe o l'antagonista viene smascherato pubblicamente.

29. TRASFIGURAZIONE: (T)

L'eroe assume nuove sembianze (diventa bellissimo, viene guarito, gli vengono forniti nuovi indumenti).

30. PUNIZIONE: (Pu)

L'antagonista viene punito.

31. MATRIMONIO O INCORONAZIONE: (N)

L'eroe ottiene la ricompensa finale, che solitamente consiste nella possibilità di sposare la donna che ama, o di salire al trono (o entrambe le cose)²⁰⁷.

Nonostante l'indiscussa importanza del modello funzionale proppiano nell'individuazione delle unità minime discriminanti della costruzione narrativa²⁰⁸, esso presenta comunque delle falle, teoriche e pratiche, che non consentirebbero un'efficace applicazione dello stesso a corpora diversi dalla fiaba popolare russa, come ad esempio romanzi e *short-stories*. Nella fattispecie, ciò che con particolare urgenza emerge quale problema della morfologia proppiana è da una parte la questione sintagmatica dell'ordine, più o meno fisso, della successione delle azioni e dall'altra quella paradigmatica inerente alla logica delle azioni, ancora massicciamente limitanti e limitate a pochissime possibilità. Un esempio della congiunzione di entrambi questi punti è rappresentato dalla funzione L, lotta, che non solo appare sempre connessa alla funzione M, marchiatura dell'eroe, ma che non ottempera alcun esito diverso da V, vittoria dell'eroe. Tale rigido schematismo contribuirebbe quindi ad alterare in maniera scorretta quella che Bremond anni dopo chiamerà *la logica dei possibili narrativi*. Inoltre, se è vero che 31 funzioni sono sufficienti ad esaurire la descrizione delle diverse manifestazioni della fiaba popolare russa, lo stesso può non essere valido per quanto riguarda una forma letteraria più ampia e complessa come il romanzo

²⁰⁷ V. Propp, *op. cit.*, pp. 32-70

²⁰⁸ Bremond definirà l'opera di Propp quale "*fil conducteur* in the founding of general narratology" (Bremond 1964; 26)

gotico inglese, per la cui scomposizione occorrerebbero probabilmente nuove funzioni o comunque una maggiore permeabilità delle figure attanziali²⁰⁹.

Simile negli intenti, ma differente nell'esecuzione e nella definizione delle unità d'analisi, la scuola strutturalista risponde alla sfida narratologica di Propp con *Les deux cent mille situations dramatiques* di E. Souriau, *Le message narratif en Communications* di Claude Bremond, la *Sémantique structurale* di A-J. Greimas e naturalmente la *Grammaire du Décameron* (1969) di Zvetaln Todorov. Fin dalla prima pagina di quest'opera, l'intento autoriale è ben chiaro: "Si la botanique est une science, son objet n'est pas le monde végétale, mais les lois qui gouvernent la 'végétalité' ". Ecco dunque che nella sua ricerca delle leggi fondamentali che sottendono alla costruzione narrativa delle "Centonovelle" del Boccaccio, Todorov individua lo schema compositivo "X violates a law, Y must punish X, X tries to avoid being punished."²¹⁰; una configurazione basica e generalizzata impostata su un'alternanza situazionale tra "two equilibriums separated by a period of imbalance", laddove per *equilibrium* s'intende "the existence of a stable but not static relation between the members of a society". Inoltre, tra i meccanismi strutturali caratterizzanti il corpus boccaccesco, Todorov ne introduce due che, non contemplati dalla morfologia di Propp, si riveleranno particolarmente significativi per la nostra analisi del gotico: la *fausse vision* e il *désir*. La *fausse vision*, in italiano visione falsata, è uno dei problemi legati all'agnizioni classica o, più generalmente, al riconoscimento. Essa si presenta ogni qual volta "la réalité de l'action ne sera pas identique avec la perception que s'en fait un des personnages. Un personnage croit qu'une certain chose est passée mais, en réalité, il s'en è passé une toute autre". Il meccanismo narrativo della visione falsata entra dunque in gioco quando un personaggio ha una particolare percezione di una certa situazione o di un evento che, in un secondo momento, si rivelerà erronea. Per fare un esempio pratico di quanto espresso, si può parlare di *fausse vision* in *The*

²⁰⁹ Come si vedrà in dettaglio nel primo esperimento (6.2), molto spesso nel gotico le sfere d'azioni degli attanti (le funzioni attribuite agli uni o agli altri) si sovrappongono e si confondono. Un esempio tra tutti è Lord Harclays di *The Old English Baron* il quale, sebbene rifletta tutte le caratteristiche di un benevolo *aiutante*, annovera tra le sue funzioni anche quelle dell'eroe (come il ritorno, l'investigazione sulla mancanza e la lotta).

²¹⁰ L'alternativa classica all'equazione presentata è poi "Y violates a law" e "Y believes that X is not violating the law", quest'ultima collegata al finale alternativo "consequently, Y does not punish X". Non importa, quindi, che tipo di varianti presenti l'equazione perché la sequenza di fondo, modificazione, trasgressione e punizione, resta comunque costante.

Italian, di Ann Radcliffe, quando l'oscuro Schedoni capisce di essere il padre di Ellena – precisamente nel capitolo IX del volume secondo. Tale deduzione, avvenuta a causa di una miniatura che la ragazza porta al collo, determinerà un cambio di atteggiamento di Schedoni nei confronti di Ellena, il quale abbandonerà il proposito di ucciderla per, invece, nasconderla in un posto sicuro. Nel capitolo nono del libro terzo, però, la convinzione di paternità di Schedoni si rivelerà del tutto erronea, nel momento in cui questi verrà riconosciuto non come il padre dell'eroina ma solo come il suo perfido zio, responsabile – tra l'altro – dell'omicidio di suo fratello, vero padre di Ellena. Sempre in *The Italian*, un ulteriore colpo di scena generato da una problematica di *fausse vision* si ha poi quando Beatrice, la serva di Villa Altieri, riconosce in Olivia la moglie del conte Bruno (appunto il defunto fratello di Schedoni), creduta morta da tutti.

Per quanto riguarda il secondo meccanismo narrativo, il *désir*, per Todorov esso corrisponderebbe al movente stesso dell'azione diegetica. Incluso tra i modi delle relazioni obbligatorie, il *désir* annovera nel suo spettro connotativo sia le pulsioni fisiche, anche violente, che l'intenzionalità programmata. All'interno del genere gotico, ad esempio, esso è spesso ricondotto alla sfera d'azione del *villain* in termini di appetiti sessuali o soprusi patrimoniali costituendo così una sorta d'imprescindibile motore per lo sviluppo dell'intreccio tipico²¹¹. In *A Sicilian Romance* della Radcliffe, un caso particolarmente lampante di *désir* è la forte volontà del Marchese Mazzini che sua figlia Julia sposi il duca di Luovo.

In conclusione, nonostante si possa obiettare che il modello narratologico della *Grammaire* risponda ad una logica troppo generalizzante, è comunque interessante, e allo stesso tempo discutibile, notare come tutto l'impianto teorico e pratico di Todorov faccia del riduzionismo il proprio punto di forza. Volendo infatti tener conto esclusivamente delle funzioni delle parti verbali, dei *modes de la volonté*²¹² e delle tipologie relazionali tra sequenze narrative²¹³, lo studio di Todorov si basa, in modo del tutto inedito e provocatorio, su riassunti delle novelle boccaccesche. Tale utilizzo delle sinossi, al posto dei singoli testi nella loro interezza, costituisce un importante precedente procedurale nel pressoché

²¹¹ Intreccio gotico tipico incentrato, come presto vedremo, su dinamiche di imposizione/elusione (k²-- q) della volontà altrui.

²¹² Unità linguistiche narratologicamente fondamentali in quanto designate alla « transformation négative ou optionnelle » della situazione narrativa.

²¹³ Distinte in *obligatoires e facultatives*.

inesplorato panorama della macro-analisi narratologica nonché, allo stesso tempo, un valido espediente operativo per la seguente ricerca.

Non a caso, essendo questa un'investigazione incentrata su un intero genere romanzesco, e non su fiabe popolari come nella *Morfologia* di Propp, o su racconti brevi come nel caso di Todorov, l'unico modo fattibile per approcciare un corpus testuale come quello oggetto del nostro studio è operare su sintesi che riducano le complessità e le multidimensionalità dell'intreccio romanzesco ad una serie di sequenze essenziali. Per questo motivo, forte della lezione proppiana e seguendo l'esempio della *Grammaire* di Todorov, in questo capitolo verranno utilizzati due nuovi corpora di riferimento costituiti dai riassunti dei romanzi gotici contenuti nel già citato studio di A.B. Tracy. In particolare, nella sezione dedicata all'evoluzione della struttura dell'intreccio gotico, 6.2, l'analisi verrà ridotta ad un campione identificativo di 52 romanzi (poco più del 10% del totale di romanzi gotici della nostra bibliografia del genere di 519 testi cui all'appendice¹) mentre nel paragrafo riguardante la mappatura dei temi e dei motivi caratterizzanti il genere, 6.3, sarà possibile utilizzare tutti i 204 romanzi studiati dalla Tracy (circa il 40% del totale di romanzi gotici della bibliografia ricostruita).

6.2.1 Esperimento 1: l'intreccio gotico tra divergenza e conservazione

Alla base di questo primo esperimento c'è l'idea di voler individuare le unità narratologiche fondamentali del romanzo gotico ed osservarne le eventuali trasformazioni nel corso del consueto intervallo temporale di riferimento 1765-1835. In termini di fasi d'esecuzione, dopo aver generato i riassunti dei singoli romanzi, controllando e integrando gli stessi con quelli contenuti nello studio di Ann B. Tracy²¹⁴ cercherò di evidenziare, per ciascuno di essi, le componenti strutturali e funzionali degli intrecci. A partire da questi dati, sarà poi finalmente possibile comparare le diverse architetture dell'intreccio gotico individuandone mutazioni, prestiti e conservazioni intercorse negli anni. Come anticipato in precedenza, il corpus testuale di riferimento utilizzato per questo esperimento

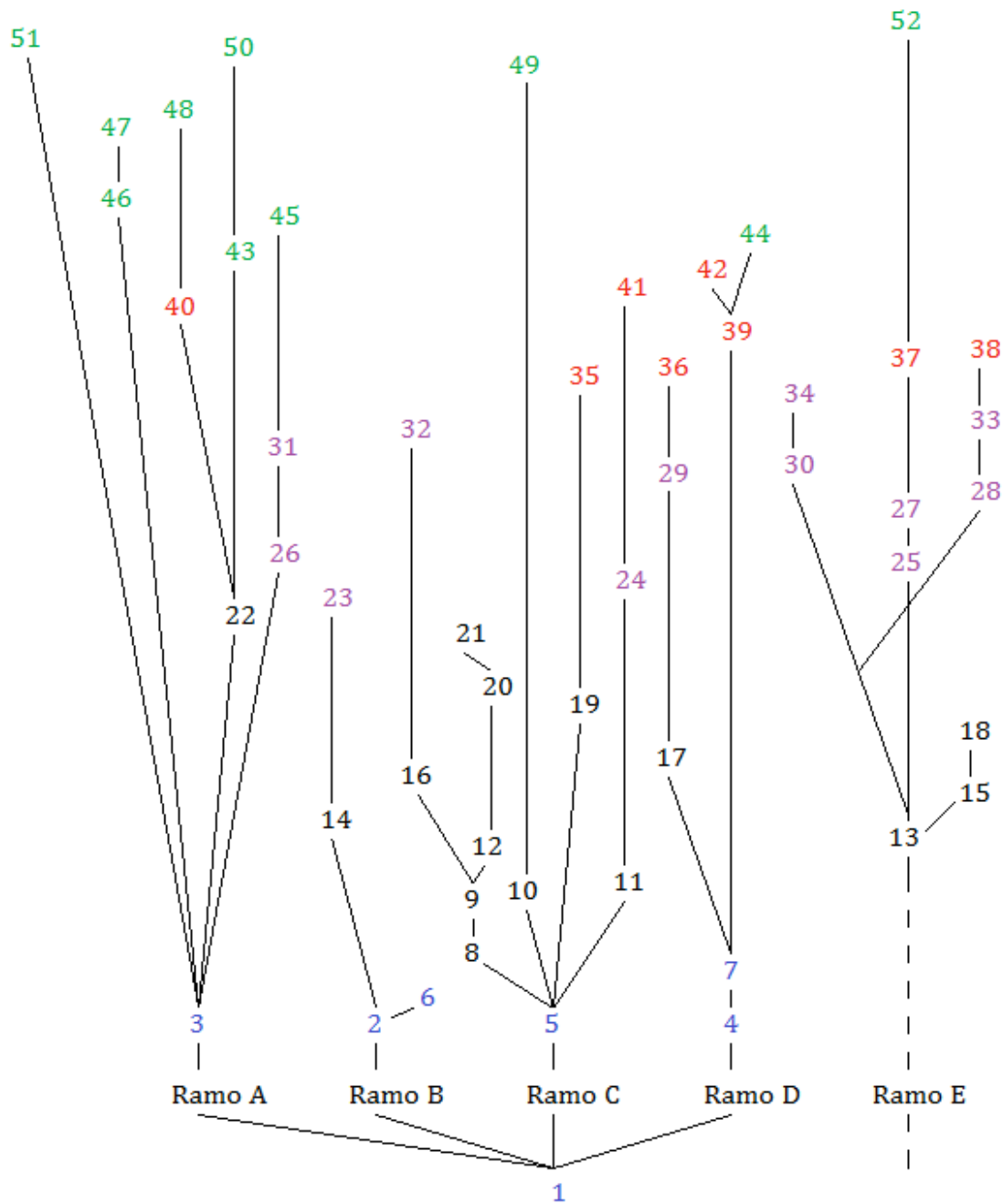
²¹⁴ A.B.Tracy, *The English Gothic Novel*, 1981, University Press of Kentucky

corrisponde ad un campione di 52 romanzi, tratti dai 519 della bibliografia originaria, convertiti in riassunti. Qui di seguito riporto i titoli dei testi e la loro numerazione progressiva, essenziale per la collocazione degli stessi all'interno delle visualizzazioni. Segue poi, nella Fig. 16, il grafico dell' "albero evolutivo" dell'intreccio gotico.

- | | |
|---|--|
| 1) Walpole, H. 1764
The Castle of Otranto | 16) Roche, R.M. 1796
The Children of the Abbey |
| 2) Reeve, C. 1778
The Old English Baron | 17) Lewis, M.G. 1796
The Monk. A Romance |
| 3) Lee S. 1783
The Recess | 18) Grosse, K. 1796
Horrid Mysteries. A Story |
| 4) Beckford, W. 1786
Vathek, An Arabian Tale | 19) Smith, C. 1796
Marchmont |
| 5) Reeve, C. 1788
The Exiles, or, Memoirs of the Count
De Cronstadt | 20) Radcliffe, A. 1797
The Italian, or, the confessional of
black penitents |
| 6) Radcliffe, A. 1789
The Castle of Athlin and Dunbayne | 21) Lathom, F. 1798
Midnight Bell. A German Story,
founded of incidents of real life |
| 7) Moore, J. 1789
Zeluco. Various views of human
nature | 22) Godwin, W. 1799
St.Leon. A Tale of the Sixteenth
Century |
| 8) Radcliffe, A. 1790
A Sicilian Romance | 23) Roche, R.M. 1800
Nocturnal Visit. A tale |
| 9) Radcliffe, A. 1791
The Romance of the Forest | 24) Lathom, F. 1800
Mystery. A Novel |
| 10) Holcroft, T. 1792
Anna St.Ives. A Novel | 25) Yorke, Mrs. 1801
The Haunted Palace, or, the horrors
of Ventoliene |
| 11) Robinson, M. 1792
Vancenza, or, the dangers of credulity | 26) Moore, G. 1802
Teodosius de Zulvin, the monk of
Madrid. A Spanish Tale |
| 12) Radcliffe, A. 1794
The Mysteries of Udolpho | 27) Walker, G. 1803
Don Raphael. A Romance |
| 13) Kahalert, K.F. 1794
The Necromancer, or, the tale of the
black forest | 28) Lewis, M.G. 1804
The Bravo of Venice |
| 14) Cullen, S. 1794
The Haunted priory, or, the fortunes
of the House of Rayo | 29) Dacre, C. 1806
Zofloya, or, the Moor |
| 15) Schiller, F. 1796
The Ghost Seer, or, Apparitionist | 30) Roche, R.M. 1807
The Discarded Son |

- 31) Maturin, C.R. 1807
Fatal Revenge, or, the family of Montorio
- 32) Reeve, S. 1807
The Mysterious Wanderer
- 33) Brewer, G. 1808
The Witch of Ravensworth
- 34) Radcliffe, M.A. 1809
Manfroné, or, The one handed monk
- 35) Roche, J.H. 1810
A Suffolk tale, or, the perfidious guardian
- 36) Shelley, P.B. 1810
Zastrozzi. A Romance
- 37) Stanhope, L.S. 1812
The Confessional of Valombre, A Romance
- 38) Smith, C. 1815
Barozzi, or, The Venetian Sorceress
- 39) Lamb, C. 1816
Glenavron
- 40) Shelley, M. 1818
Frankenstein, or, The Modern Prometheus
- 41) Polidori, J.W. 1819 Ernestus Berchtold, or, the modern Oedipus
- 42) Polidori, J.W. 1819
The Vampyre. A Tale
- 43) Maturin, C.R. 1820
Melmoth the Wanderer
- 44) Lamb, C. 1823
Aida Reis. A Tale
- 45) Hogg, J. 1824
The private memories and confession of a justified sinner
- 46) Maturin, C.R. 1824
The Albigenses. A Romance
- 47) Radcliffe, A. 1826
Gaston de Blondville, or, the court of Henry III, keeping festival in Ardennes
- 48) Shelley, M. 1826
The Last Man
- 49) West, J. 1827
Ringrove, or, Old Fashioned Notions
- 50) Croly, G. 1828
Salathiel. A story of the past, the present and the future
- 51) Shelley, M. 1830
The Fortunes Perkin Warbeck. A Romance
- 52) Huish, R. 1832
Fitzallan

Fig.16: L'albero evolutivo dell'intreccio gotico.



Prima di procedere al commento, è importante spiegare la convenzione cromatica utilizzata sui numeri. Per ragioni di spazio, infatti, non era possibile inserire nel diagramma i titoli completi dei 52 testi del corpus, né le loro date di pubblicazione, e per questo a ciascuno di essi è stato sostituito dal proprio

numero progressivo precedentemente attribuito. Ora, per rendere ancor meglio la dimensione temporale all'interno dell'"albero", i numeri sono stati colorati secondo la seguente convenzione: in blu, gli identificativi dei romanzi pubblicati dal 1764 al 1789, in nero quelli dei romanzi tra 1790 e 1799, in viola le opere pubblicate nel decennio dal 1800 al 1809, in rosso quelli dal 1810 al 1819 e in rosa i romanzi dell'ultimo periodo tra il 1820 e il 1832²¹⁵. In quanto segue, procederò alla descrizione delle diverse componenti del grafo, a partire dalle radici, dove si assesta l'opera capostipite del genere *The Castle of Otranto*, fino ai vertici delle cinque diramazioni plottistiche derivate dal prototipo di Walpole:

- la prima, il ramo "A", aperto da *The Recess* (3) di Sophia Lee,
- la seconda, il ramo "B", affidata a *The Old English Baron* (2) della Reeve,
- la terza, il ramo "C", inaugurata da *The Exiles* (5) di nuovo della Reeve,
- la quarta, il ramo "D", rappresentato dal *Vathek* (4) di Beckford.

Per quanto riguarda, invece, la quinta diramazione, il ramo "E", segnalata in tratteggiato, essa verrà analizzata in un secondo momento, e comunque in relazione al ramo "D".

Cominciamo quindi dalle radici del nostro "albero" analizzando *The Castle of Otranto* di Walpole. La scelta di collocare questo stravagante romanzo alla base del percorso evolutivo del gotico non è legata ad un criterio meramente cronologico, bensì ad uno di tipo strutturale. In *Otranto*, infatti, sono già presenti tutti gli "ingredienti" che andranno a costituire le coordinate narratologiche del genere. Tra queste, una situazione iniziale (i) caratterizzata da mancanza (x) o allontanamento (e), la presenza di forme di danneggiamento (X)²¹⁶ da parte del *villain* – in questo caso Manfred – nei confronti dell'eroe vittima – Theodore che Isabella - nonché altri espedienti digressivi come la fuga (↑), l'inseguimento persecutorio del *villain* (P), e la salvezza dell'eroe attraverso l'intervento benevolo di terzi (S⁴) – in questo testo frate Jerome e Matilda. Sono

²¹⁵ Ritroveremo questa stessa convenzione cromatica tra poco, in 6.3, nel grafico relativo alle tipologie e alle funzioni del soprannaturale.

²¹⁶ Prima forma di *villainy* in *Otranto* è, infatti, la pretesa di un connubio forzato (X¹⁶), tra l'altro tra parenti (X^{XVI}) con Manfred che intima ad Isabella, sua nuora divenuta vedova, di sposarlo al fine di garantire nuova discendenza. Altre forma di danneggiamento di grande importanza per lo sviluppo futuro del genere è poi l'imprigionamento X¹⁵.

inoltre presenti, in fase conclusiva, le funzioni classiche della lotta (L), espletata però con modalità atanziali anomale e commiste²¹⁷, la punizione del *villain*²¹⁸, il riconoscimento dell'eroe (I)²¹⁹, il ricongiungimento e le nozze con l'eroina (N)²²⁰.

Passando ora primo livello evolutivo dell'intreccio gotico post-Walpole, il ramo "A" si apre con *The Recess* di Sophia Lee, romanzo la cui situazione iniziale (i) è caratterizzata dall'allontanamento (e) delle due eroine. Matilda e Elinor, infatti, sono il frutto dell'amore clandestino tra Mary Queen of Scots e il duca di Norfolk, trasferite nella segretezza nel "recess", un anfratto sotterraneo, per scampare alla minaccia dei sicari di Elisabetta I. La narrazione in prima persona consente al lettore di seguire, separatamente, le peripezie delle due gemelle ascoltando la stessa storia da due punti di vista differenti; due voci che si ricongiungeranno solo sul finale, tra l'altro tragico per entrambe. In termini di funzioni, con *The Recess* di Sophia Lee inizia la fortuna della sequenza divieto/infrazione (k, q) o ordine/infrazione (k², q) in abbinamento a questioni di tipo sentimentale, unioni contrastate, o descrittive di costrizioni sociali o familiari sui desideri dell'eroina. Nello svolgimento, poi, tornano episodi quali la fuga (↑), la cacciata dell'eroe dal suo ambiente familiare (Y⁵), l'inseguimento persecutorio (P) e le diverse espressioni di danneggiamento tipicamente "gotico" come rapimenti X¹, naufragi e imprigionamenti X¹⁵. Per quanto riguarda lo scioglimento dell'intreccio, invece, il finale della Lee è reso inaspettatamente tragico attraverso l'uso inverso della funzione 27, il riconoscimento dell'eroe (I). Infatti, dopo le innumerevoli peripezie di entrambe le sorelle, un piccolo spiraglio di speranza per un lieto fine sembra prospettarsi per le due gemelle Stuart quando James I, anch'egli figlio di Mary Queen of Scots e dunque fratellastro di Matilda e Elinor, ascende al trono Inglese alla morte di Elisabetta Tudor nel 1603. Data la parentela, il nuovo sovrano potrebbe riconoscere le due protagoniste come parte della nuova famiglia reale Stuart salvandole così

²¹⁷ Dato che Theodore non affronterà mai direttamente Manfred ma solo il cavaliere misterioso, che si rivelerà essere Federico di Vicenza, padre di Isabella.

²¹⁸ In particolare una Pun^{neg} per Manfred che verrà sanzionato con il ritiro a vita spirituale in convento invece che con la morte.

²¹⁹ Theodore come discendente di Alphonso The Good e quindi legittimo erede di Otranto

²²⁰ Matrimonio dal gusto amaro quello tra Theodore e Isabella dato che Theodore è in realtà innamorato di Matilda, uccisa per errore da Manfred, e Isabella, di nuovo utilizzata come fertile grembo in garanzia di discendenza, piange ancora la morte del padre avvenuta per mano dello stesso Theodore.

dall'indigenza. Ma James, purtroppo, non riconoscerà mai le sorellastre che termineranno i propri giorni in povertà scrivendo le memorie della loro triste storia.

Proseguendo ora con la seconda diramazione dell'albero del gotico, il ramo "B", inaugurato da di *The Old English Baron* (2), sembra essere quello che più degli altri si pone in linea con l'esempio di *Otranto*. Tale affinità si riscontra sia per una sostanziale somiglianza dei nuclei degli intrecci, anche il *Baron* della Reeve rimane incentrato su una problematica di legittimazione del potere attraverso il riconoscimento dell'identità dell'eroe, sia per un uso condiviso di espedienti soprannaturali. Senza giungere agli eccessi di Walpole e dei suoi spettri giganti in armatura, ritratti incantati ed enormi elmetti piumati, la Reeve contempla la possibilità di un soprannaturale più modesto che assume la forma di sogni e visioni notturne che aiuteranno l'eroe a risolvere il mistero delle sue origini. Anche qui, ritorna la struttura classica dell'eroe cercatore che, sebbene oggetto di danneggiamento e persecuzione da parte della corte²²¹ viene messo alla prova (C), costretto a passare tre notti in un'ala particolarmente sinistra del castello. Proprio durante l'adempimento di questa sorta di "compito difficile"(A), Edmund riceve le informazioni necessarie all'ottenimento dell'oggetto della sua ricerca: la verità sulla propria identità e sulla morte dei genitori. Nella conclusione del romanzo, la sequenza LV Sm ovvero lotta, vittoria e smascheramento del complotto – in questo caso tramite confessione – registra un'interessante commistione attanziale dato che non è Edmund, ossia l'eroe, a fronteggiare Lord Walter, cognato del Barone Fitz-Owen e assassino fratricida dei suoi genitori²²², ma Sir Harclays, padrino e aiutante di Edmund.

Altrettanto pionieristicamente, la seconda opera della Reeve, *The Exiles, or the Memoir of the Count de Cronstadt*, costituisce il testo fondativo della terza diramazione dell'albero evolutivo del gotico, il ramo "C". Simile al *Baron* per quanto riguarda la caratterizzazione della situazione iniziale di mancanza e allontanamento dell'eroe²²³, anche *The Exiles* mantiene un certo interesse per il

²²¹ Edmund è infatti un figlio adottivo dal Barone Fitz-Owen le cui grandi doti generano gelosia e rivalità sia nei figli naturali del nobile che in alcuni generali.

²²² Figura dello zio usurpatore e antagonista, questa di Sir Walter Lovel, particolarmente lontana e per lo più inesistente per tutto il corso del romanzo.

²²³ Cronstadt è allontanato dal nucleo familiare a causa della morte improvvisa dei genitori (e) e successivamente adottato da un malvagio zio alchimista.

tema della legittimità, questa volta non inerente ad una problematica patrimoniale, come l'eredità di un feudo in *Otranto* e nel *Baron*, ma ad una di tipo sentimentale di vincolo matrimoniale. La bigamia è, infatti, il fulcro dell'azione di questo romanzo che vede Cronstadt, eroe assolutamente vittimizzato, infrangere il divieto, impostogli dallo zio alchimista, di sposarsi clandestinamente senza il suo permesso (k, q) e unirsi in matrimonio con Jacqueline, una giovane donna che Cronstadt aveva salvato da uno stupro e di cui si era innamorato. Come prevedibile, la felicità della coppia è destinata a scontrarsi con la volontà dell'avidio zio che, nel frattempo, aveva combinato un matrimonio di convenienza tra il nipote e Melusina, donna dalle cospicue sostanze (X¹⁶); un'unione che Cronstadt è costretto ad intraprendere divenendo bigamo, ovviamente all'insaputa di entrambe le consorti. La situazione continua poi a complicarsi a causa dell'intervento di un nuovo antagonista, Schneider; un ex-servo che, bramando Jacqueline per se (*désir*) ed essendo a conoscenza della bigamia di Cronstadt, inizia a ricattare il protagonista minacciandolo di rivelare il segreto e quindi rovinare la sua vita. L'inevitabile momento della resa dei conti regala un finale amaro, con la morte di Cronstadt a causa di un grave ferimento da arma da fuoco durante la colluttazione con Schneider (L). Un epilogo tragico che la Reeve non tarda però ad aggiustare, facendo sopraggiungere la notizia della morte dello zio alchimista, avvenuta qualche giorno prima, e la presenza di un generoso testamento che provvederà a sistemare entrambe le famiglie di Cronstadt.

Decisamente su altri toni, è poi la quarta diramazione dell'albero evolutivo: il ramo "D" dell'*Oriental Tale Vathek*. Grazie ad un uso diffuso e sfrontato dell'elemento soprannaturale, la tragica storia della caduta del califfo Vathek e della sua amante Nouronihan si impone come una novità nel panorama di romanzi pubblicati fino a quel momento ponendo al centro dell'azione, per la prima volta, un eroe negativo. Ancora lontano dallo stereotipo bayroniano dell'anti-eroe, in questo ramo del gotico le funzioni attanziali del protagonista si fondono con quelle dell'antagonista presentando un eroe particolarmente nefasto, connotato in termini di ferocia, ambizione e dissolutezza dei costumi. Questa nuova tipologia di eroe negativo, allo stesso tempo vittima²²⁴ e

²²⁴ Beffato sia dagli inganni del Giaurro truffaldino, vero antagonista del romanzo, che dalla sua stessa ambizione.

cercatore²²⁵, sembra richiedere funzioni narrative leggermente diverse da quelle classiche incontrate nei testi precedenti, nella fattispecie *j* e *y*¹, il tranello – da parte dell’antagonista nel voler ingannare l’eroe o comunque spingerlo a perseguire il suo piano - e la connivenza – una forma di complicità da parte dell’eroe stesso che si lascia irretire dal suo carnefice, assecondando l’inganno e quindi il piano diabolico dell’antagonista. L’arrivo dello straniero dall’aspetto demoniaco (il Giaurro) e della sua merce incantata alla corte di Vathek segnerà, infatti, l’inizio del tranello e quindi della caduta del protagonista. Contravvenendo al monito di non farsi prendere dal desiderio di decifrare delle misteriose iscrizioni contenute sulla lama di una sciabola magica vendutagli dal Giaurro (*k*, *q*), Vathek si ammala dalla frustrazione. A quel punto, il Giaurro ritorna a corte, apparentemente per guarire il Califfo ma in realtà per completare la sua opera di corruzione, proponendo un patto: egli avrebbe infatti condotto Vathek in un luogo di tesori e magica soddisfazione dei piaceri dei sensi (il Palazzo del Fuoco) a patto che questi abiurasse Maometto e gli sacrificasse dei giovinetti. Senza andare ulteriormente nel dettaglio con la descrizione degli eventi, durante il viaggio Vathek si trova a contravvenire di nuovo alle condizioni del Giaurro (*k* *q*) e una volta arrivato al Palazzo del fuoco, luogo meraviglioso ma fatale, morirà cercando di tornare a casa con il cuore consumato da un fuoco stregato.

Questo è dunque il primo livello dell’albero evolutivo del genere gotico; una base di cinque opere accumulate, ad eccezione del *Baron* (2), dalla convenzione cautelativa del manoscritto ritrovato (*Otranto*, *Vathek*) e della raccolta di lettere e memorie dei protagonisti (*The Recess* e *The Exiles*) la cui voce narrante risulta equamente distribuita tra la terza persona (per *Otranto*, *Vathek* e *The Old English Baron*) e la prima (in *The Recess* e *The Exiles*). Come già anticipato, ciascuno di questi romanzi può essere visto come una sorta di punto di partenza per l’articolazione dei singoli sentieri della diversificazione evolutiva del genere gotico. Quattro percorsi contraddistinti da marcate relazioni intertestuali e specifici prestiti tematici.

²²⁵ L’oggetto della sua *quest* è il raggiungimento del Palazzo del Fuoco Sotterraneo e i tesori dei sultani pre-adamici.

Il ramo "A", ad esempio, quello inaugurato da *The Recess*, si sviluppa sulla linea della contestualizzazione storica, ossia attorno all'uso di un'ambientazione fitta di riferimenti ad eventi attestati e personaggi realmente esistiti. Se, infatti, l'Inghilterra elisabettiana degli anni della congiura di Mary Stuart fa da cornice agli accadimenti del romanzo della Lee, in *The Albigensis* (46), di Maturin, il setting si sposta nella Francia medievale della crociata anti-albigese, così come nel *Gaston de Blondeville* (47), ultima fatica della Radcliffe, l'azione è cronologicamente collocata durante la campagna di Enrico III nelle Ardenne, mentre *The Fortunes of Perkin Warbeck* (51), di Mary Shelley, utilizza l'oscura cornice della guerra delle due rose ed in particolare dell'episodio delittuoso tra Riccardo III e Perkin Warbeck, duca di York imprigionato e ucciso nella torre di Londra proprio per mano del malvagio Lancaster. Di nuovo l'ambientazione storica, seppur non realistica e ai limiti del fantascientifico, è poi ciò che caratterizza anche *The Last Man* (48), sempre di Mary Shelley, mentre le guerre cinquecentesche di Francesco I forniscono lo sfondo per il celebre *St. Leon* (22) di William Godwin, suo padre.

Proprio a partire dall'intricato romanzo di Godwin, che ha per oggetto le avventure di un uomo in possesso del segreto della pietra filosofale e dell'elisir di lunga vita, sembra dipanarsi un ulteriore sentiero evolutivo su cui si pone, in linea di continuità, ancora Mary Shelley col suo capolavoro *Frankenstein* (40), il *Melmoth the Wanderer* (43) di Maturin ed il similare *Salathiel* (50) di Croly. Un cluster, questo dei "figli" di *St. Leon* (40, 43, 50), connotato dal fatto di avere per protagonisti degli eroi il cui rapporto con la temporalità e la vita stessa risultano, per scienza o maledizione, alterati. Victor Frankenstein traspone tale anomalia attraverso la sua creatura, come ben noto "costruita" attraverso la rianimazione di membra cadaveriche, mentre sia Melmoth che Salathiel costituiscono, in prima persona, l'incarnazione dell'archetipo e della maledizione dell'ebreo errante.

In conclusione al commento di questo primo sentiero evolutivo dell'albero del gotico, una seconda ramificazione di derivazione diretta dal *Recess* della Lee è quella della doppia *storyline*. Riconducibile alla presenza di protagonisti fratelli o addirittura gemelli, l'utilizzo del doppio intreccio può spesso culminare nell'impiego di una prospettiva e una voce narrante multipla in grado di confondere il lettore con una duplice versione degli eventi, il più delle

volte contrastante, conferendo alla trama un piacevole effetto straniante di *fausse vision*. È questo il caso del modernissimo *The private memories and confession of a justified sinner* (45), *The Fatal Revenge* (31) e, in maniera leggermente più marginale *Teodosius de Zulvin* (26). Tutti e tre questi testi, infatti, sono storie di fratelli – fratellastri nel romanzo di Hogg (45) – vittime della malvagia influenza di un terzo personaggio il cui scopo può essere sia quello di annientare i protagonisti in prima persona (dunque persecuzione diretta P e danneggiamento X) o usarli per i propri scopi delittuosi (dunque tranello J e danneggiamento X). Altra caratteristica comune a questi romanzi è inoltre il fatto che l'antagonista, colui che esercita la propria influenza distruttiva sui protagonisti, viene spesso rappresentato come dotato di poteri soprannaturali. In *The Private Memories and Confessions of a Justified Sinner*, sebbene dopo la prima “narrative” tutto faccia pensare che sia Robert l'unico agente malvagio del romanzo, descritto innumerevoli volte quale persecutore nonché assassino del fratellastro George, nella seconda “narrative” si apprende che, in realtà, Robert è vittima del suo compagno, nonché *doppelganger*, Gil-Martin. Capace di cambiar forma e di altri portenti, Gil è il vero essere demoniaco, probabilmente Satana stesso, responsabile delle nefandezze attribuite a Robert il quale, ormai quasi totalmente privato del controllo sulle sue azioni, è spinto dallo stesso Gil a togliersi la vita (J). Decisamente meno drammatica è invece la struttura sia della *Fatal Revenge*, in cui il diabolico *villain* Schemoli non è effettivamente un essere magico ma cerca di convincere i fratelli Montorio, sue vittime, di esserlo, che del *Teodosius*, testo che propone la vicenda di un monaco esperto di stregoneria il cui intento persecutorio nei confronti di Orlando e Osmund de Mellas si basa essenzialmente sul ricatto e le classiche forme del danneggiamento gotico – rapimento, frode, reclusione, omicidio. In termini di *fausse vision*, tutti i romanzi sono articolati in modo tale da garantire un effetto sorpresa sul finale basato su una percezione erronea del lettore o dei personaggi. L'epilogo di *The Private Memories and Confessions of a Justified Sinner* è un esempio particolarmente estremo di *fausse vision*, veicolato dall'effetto sul lettore della seconda versione della storia contenuta nella “narrative” dell'editor. In Maturin e Moore, invece, la *fausse vision* è interna, generata, come nel caso di *The Recess*, da una mancata agnizione. Schemoli, infatti, che aveva organizzato la

caduta e la dissoluzione dei due ragazzi Montorio appositamente per vendicarsi del fratello, non riconosce che in realtà, quelli che lui crede essere suoi nipoti – agenti della sua rivalsa –, non sono altri che i suoi stessi figli. Allo stesso modo, Teodosius credendo di uccidere la figlia di Don Everard, uomo di cui custodisce i segreti confessionali, si macchia in realtà del delitto della sua stessa progenie.

Il ramo “B”, il più prossimo a *Otranto*, è quello sviluppatosi a partire dal primo successo di Clara Reeve *The Old English Baron* (2) le cui immediate derivazioni sono *The Castle of Athlin and Dunbayne* (6), l’esordio letterario di Anne Radcliffe, *The Haunted priory, or, the fortunes of the House of Rayo* (14) di Stephen Cullen e *Nocturnal Visit* (23) di Regina Maria Roche. Questi romanzi sono stati collocati su questo specifico ramo dell’albero evolutivo in quanto ciascuno di essi ripropone una versione potenziata del modello del *Baron* (2); quest’ultimo basato, come si è visto, su una struttura narrativa improntata sia su una dinamica di ricerca di tipo identitario, un protagonista dalle misteriose origini che ritrova la verità sul suo passato, sia su una contestuale tematica “lealista”²²⁶ incentrata sul ripristino della legittimità. Per quanto riguarda il potenziamento di cui sopra, invece, esso corrisponderebbe all’utilizzo del già incontrato artificio della *fausse vision* todoroviana, presente ogni qual volta un personaggio, ritenuto morto per gran parte della storia, viene ritrovato o fa la sua apparizione (situazione che la Tracy identifica con la formula “not dead after all”) così come nei casi di erroneo o mancato riconoscimento degli eroi, già analizzati in Moore (26) e Maturin (31).

Sul modello dell’Edmund Twyford del *Baron*, ad esempio, anche la protagonista del romanzo della Roche (23), Jacintha, viene presentata come la figlia adottiva di Mr Greville. Le origini della ragazza sono ovviamente misteriose (e) e dopo una serie di vicissitudini amorose e familiari, Jacintha viene condotta in Francia da Lord Gwyntherin per conoscere la sua vera madre (*fausse vision*). Non gradendo affatto tale ricongiungimento, con la scusa di passare un breve

²²⁶In *Contesting the Gothic*, James Watt fornisce la seguente definizione di Loyalist Gothic: “Loyalist Gothic romances, I will argue in the rest of this chapter, can be distinguished by the way that – with the aid of selective historical reference – they located their action in a predominantly English medieval setting, and depicted the conflict between patriotism and a variant of misguided ambition in a period of chivalric manners, all the time underlining the lessons that such a conflict presented for readers in the 1790’s.” J.Watt, *Contesting the Gothic, Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p.58

soggiorno insieme per conoscersi meglio, Jacintha verrà condotta dalla madre in un remoto castello sui Pirenei e lì segregata (X¹⁵). Nel tentativo di scappare, aiutata da Henri, si rifugerà in un convento dove troverà la contessa Eglantine Endermay, da anni reclusa in una torre del sinistro edificio (*fausse vision*). Rocambolesca la risoluzione dell'intreccio con l'usuale stratagemma del vecchio servo – come nel *Baron* - che riconosce l'eroina (I), attraverso un marchio della pelle, quale figlia e legittima erede dei Conti Endermay. Lady Eglantine, vera madre di Jacintha, è finalmente rilasciata e ricongiunta alla famiglia mentre Jacintha può sposare l'amato Egbert, personaggio incontrato già dalle prime fasi del romanzo partito però per Londra e quindi allontanato dall'eroina.

Nell'*Haunted Priory* di Cullen, invece, l'azione di ricerca è quella del Baron de Rayo nei confronti di suo nipote; l'erede di cui ha perso le tracce alla scomparsa della figlia e del genero, Maria e Gonsalvo. Il ritrovamento del giovane, che Rayo pensa poter essere Alphonso - il supposto figlio di Don Isidoro, è altresì necessario per rivendicare la legittima proprietà del feudo de Rayo usurpato dal *villain* Punalada, amico e traditore dello stesso Gonsalvo che trasse profitto dalla morte dello stesso confiscando le sue terre. Contestualmente all'arrivo del Baron de Rayo al castello di Don Isidoro, Alphonso è in missione a Lisbona per conto del re e durante una ricognizione si ritrova in uno spettrale priorato abbandonato. Dopo aver assistito ad alcuni eventi soprannaturali, un pastore locale gli rivela, tra le varie cose, che quell'edificio appartiene a Punalada. Tornato a casa, il giovane racconterà l'accaduto a Don Isidoro e al Baron de Rayo, i quali immediatamente partono alla volta del priorato. Di nuovo, l'apparizione di uno spettro – stavolta riconosciuto come quello del defunto Gonsalvo – guiderà i protagonisti nelle prigioni sotterranee del priorato, dove ancora langue Maria, figlia del Baron de Rayo. Dopo varie vicissitudini, Maria riconosce in Alphonso (I), sempre attraverso un marchio della pelle, suo figlio e quindi erede della casata De Rayo. L'ordine è dunque ristabilito, Punalada si suicida (Pu), l'eroe convola a nozze con la donna amata (N) ed il mistero è dipanato attraverso la confessione di una levatrice che racconta di un'intenzionale scambio di infanti (Rm).

Sempre all'interno del ramo "B", per similitudine plottistica ed il comune riferimento cronologico all'età medievale, troviamo anche la faida scozzese di

The Castle of Athlin and Dunbayne (6) della Radcliffe. In questo romanzo, pubblicato prima degli altri due e quindi d'ispirazione per gli stessi, il *villain* – Lord Malcom – è un usurpatore che tiene prigioniero nel castello Dunbayne le prove del suo crimine fratricida nonché le legittime proprietarie del maniero: Laura, figlia del Barone di Dunbayne, ucciso dal diabolico fratello Lord Malcom, e sua madre. Osbert, eroe del romanzo e campione della fazione rivale degli Athlin, viene fatto prigioniero (X¹⁵) dall'esercito di Lord Malcom e durante le sue esplorazioni del castello, in cerca di una via di fuga, incappa nelle due reclusi, venendo così a conoscenza della storia. Dopo l'evasione e la sconfitta del *villain*, non solo Osbert convola a nozze con Laura, ma Alleyn, amico fedele e di umili origini di Osbert, verrà riconosciuto dalla Baronessa di Dunbayne – sempre per mezzo di un marchio della pelle – come suo figlio scomparso e quindi erede legittimo del castello e del feudo di Dunbayne. Alleyn potrà infine sposare Mary, sorella di Osmond, in quanto la sua condizione sociale – ormai mutata – non intralcia più l'unione.

Passiamo ora all'analisi del ramo "C", quello inaugurato dal romanzo epistolare *The Exiles* (5). Nonostante quasi tutti i romanzi collocati in questa diramazione si concentrino su intrighi amorosi e domestici piuttosto che squisitamente patrimoniali, il ramo "C" appare contiguo rispetto al "B" in termini di strutture narrative culminanti nel riconoscimento e nell'eventuale ricomposizione dell'equilibrio attraverso il ripristino del principio di legittimità. Anche qui, fondamentale è il meccanismo della *fausse vision*, impiegato sia per acuire l'effetto catartico del ricongiungimento familiare finale o, in caso di epilogo tragico, per generare un drammatico colpo di scena. È questo il caso, ad esempio, del cluster 11, 41, 24, leggermente divergente dal nucleo centrale, in cui la fatale agnizione del *Vancenza* (11), un riconoscimento ancora non del tutto tardivo d'amore incestuoso, viene ripresentata con diverse tempistiche e intensità in *Mystery* (24) e *Ernestus Berchtold* (41). Se, infatti, in *Vancenza* Elvira morirà alla vigilia delle nozze scoprendo da un misterioso manoscritto che il suo amato e futuro sposo, il principe di Almarza, è in realtà il suo fratellastro – evitando così l'effettivo incesto – anche in *Mystery*, di Francis Lathom, Charles scoprirà che la sua Magretta è in realtà la figlia illegittima di Antonia, donna con cui si è precedentemente sposato, e quindi rinuncerà al matrimonio. Interessante

notare come questo tipo d'intreccio e di *fausse vision* abbiano però un esito del tutto differente una volta trapiantati nell'immaginario morboso e byroniano dell'ultimo gotico. Nel suo *Ernestus Brechtold*, infatti, il dottor Polidori metterà in scena non uno ma ben due casi d'incesto, tra l'altro totalmente consumati, con un protagonista sposato con colei che si rivelerà essere sua sorella – Louisa –, e Julia, sorella gemella di Ernestus, sedotta e ingravidata da Oliviero, fratello di Louisa e conseguentemente fratello anche della stessa Julia.

Sempre lievemente distaccato dalla diramazione primaria, ma per dinamiche plottistiche distinte da quelle finora elencate, l'*Anna St.Ives* di Holcroft (10), storia della caritatevole opera di redenzione dal libertinaggio da parte di Anna St.Ives nei confronti di Clifton – improbabile *villain* in preda a turpi desideri ed altrettanti sensi di colpa, mentre tornando più in prossimità di *The Exiles* (5) c'è sicuramente il *Marchmont* (19) di Charlotte Smith, storia delle disavventure, anche e soprattutto di tipo economico-ereditario, della coppia Althea e Marchmont, e il *Suffolk* (35) di John Hamilton Roche, storia della persecuzione, familiare e patrimoniale, di Alfred Duroc da parte di William O'Connor – suo perfido compagno d'armi. Segue poi il blocco Radcliffe (8, 9, 12) con i derivati *The Children of the Abbey* (16) e *The Mysterious Wanderer* (32), mentre chiudono le zone alte della ramificazione "C", *The Midnight Bell* (21) di Lathom e *The Italian* (20), entrambi prodotti degli intrighi domestico-amorosi alla Radcliffe ma più convergenti verso il vicino ramo del soprannaturale.

Non a caso, Julia di *A Sicilian Romance* (8), ma ancor più Adeline del *Romance of the Forest* (9) e Emily di *Udolpho* (12) sembrano configurarsi come una fusione al femminile dei due personaggi della Reeve: Edmund (2) e Cronstadt (5). Eroine vittime, secondo definizione proppiana, nelle cui misteriose origini si cela la chiave del mistero e della retribuzione, anche economica, finale. In base a tale caratterizzazione attanziale, non sorprenderà quindi se le funzioni più rappresentative di questo particolare cluster del ramo "C" siano sequenze di k q, imposizione o divieto²²⁷ e relativa infrazione, seguiti da X ↑ P (danneggiamento, fuga e persecuzione), concludendo con S, *fausse vision*, I e Rm, (salvataggio rovesciamento della prospettiva - tramite colpo di scena e riconoscimento - e soluzione dell'intreccio). Anche qui, grazie allo studio

²²⁷ Tipica del ramo "C" è l'imposizione familiare, soprattutto patriarcale.

dei modi d'uso della *fausse vision* è possibile dipanare ulteriormente il cluster. Se, infatti, *A Sicilian Romance* (8) presenta un rovesciamento di prospettiva in linea col *Castle of Athlin and Dunbayne* (6) (esplorando il castello, Julia scopre che la responsabile degli spettrali rumori nei sotterranei è sua madre, presentata come morta per tutto il romanzo, ma in realtà imprigionata dal malvagio marito, il marchese Mazzini), il successivo *Romance of the Forest* (9) è invece considerabile un secondo fortunato esperimento di *fausse vision* (con Adeline erroneamente ritenuta figlia del malvagio Montalto ma in fine riconosciuta come nipote dello stesso – ossia figlia del fratello maggiore di Montalto, legittimo erede del patrimonio familiare, precedentemente imprigionato e ucciso dal fratello usurpatore.) Entrambe queste tipologie di rovesciamento convergono poi in *The Italian* (20) in cui non solo Ellena, eroina perseguitata, viene erroneamente riconosciuta da Schedoni, suo aguzzino, come sua figlia (per via di una miniatura che la ragazza porta al collo) pur essendo, in realtà, sua nipote (figlia del fratello ucciso) ma colei che dipanerà l'inganno sarà proprio Olivia, presentata in precedenza come suora benevola - artefice della fuga di Ellena e Vivaldi da un tirannico convento, ma rivelatasi, alla fine, quale madre di Ellena - personaggio ritenuto morto per tutto il romanzo. Qualcosa di sostanzialmente diverso, è, invece, ciò che accade in *The Mysteries of Udolpho* (12). In quest'opera, infatti, si ripropone lo schema classico dell'heroine in distress - morte del genitore (e), danneggiamenti da parte di un membro della famiglia adottiva (il signor Montoni, nuovo marito della zia affidataria) persecuzione e salvataggio finale (questa volta non a carico dell'amato Valancourt ma tramite un aiutante esterno - Du Pont), senza sostanzialmente far ricorso a specifici momenti di *fausse vision*. Le false congetture e i misteri che e progressivamente si giustappongono in corso d'opera, a partire dall'ipotetico segreto del signor St.Aubert - defunto padre di Emily - all'improvvisa sparizione della zia o alla teoria che Montoni sia a capo di una banda di malfattori, risultano attenuati in quanto filtrati attraverso l'eccessiva sensibilità di Emily. Piccole rivelazioni non essenziali alla risoluzione dell'intreccio sono dunque quelle alla base della struttura narrativa dei *Mysteries of Udolpho*; espedienti ludicamente fuorvianti e decorativi per il puro diletto del lettore. Anche Regina Maria Roche, nel suo *The Children of the Abbey* (16), sostituisce la funzione rivelativo-risolutrice della *fausse vision* con l'improvvisa

quanto provvidenziale comparsa della “step-grandmother” di Amanda e Oscar, personaggio di cui fino a quel momento si è ignorata l’esistenza. Rinchiusa per anni nell’abbazia dalla figlia Augusta per questioni patrimoniali, l’anziana e spettrale signora fornisce il testamento che permetterà ai protagonisti di ereditare finalmente le loro sostanze, contribuendo così al ripristino del legittimo equilibrio.

Al contrario, in *Midnight Bell* (21), la *fausse vision* non si configura quale momento di riconoscimento, o mancato riconoscimento, finale bensì come uno iniziale culminante in danneggiamento X. Infatti, l’omicidio del padre di Alphonso, generato appunto da un mancato riconoscimento della vittima da parte dell’assassino, è ciò che innesca la *quest* di Alphonso, eroe cercatore, per la verità sul delitto; una verità che lo porterà ad identificare sua madre, la stessa che l’aveva allontanato all’inizio del romanzo (Y⁵), come l’unica colpevole dell’omicidio, seppur accidentale, del padre.

L’ultimo ramo di diretta derivazione dal *Castle of Otranto* (1) è poi il ramo “D”, inaugurato dall’*Oriental Tale Vathek* (4). Sull’impronta del temibile Califfo, soggiogato dal magico giurro e condannato alla caduta e alla dannazione, i romanzi collocati su questo sentiero evolutivo si caratterizzano per la presenza di eroi negativi, insinuati da diabolici antagonisti, e da un movimento narrativo discendente, appunto di rovina dei protagonisti, dall’esito tragico²²⁸. È questo il caso di *Zeluco* (7), nobile eroe-*villain* siciliano che, persuaso ed ingannato dalla perfida amante Nerina, tortura Laura, sua riluttante sposa, arrivando addirittura ad uccidere loro figlio. Nel confronto finale con Carlostein, fedele amico e innamorato di Laura, e suo cognato, Zeluco è pugnalato a morte da un uomo che si scoprirà essere l’amante di Nerina. Sulla stessa linea, ma condito da un substrato soprannaturale demoniaco degno del *Vathek* di Beckford, *The Monk* (17) di Matthew Gregory Lewis presenta la storia della caduta del monaco Ambrosio, da ammirato predicatore della cattedrale di Madrid a matricida, preda dell’orgoglio e di violente tentazioni lussuose. Matilda, giovane seduttrice dotata di poteri magici, è il principale agente della corruzione fisica e psicologica del monaco. Sarà, infatti, lei ad alimentare il desiderio di Ambrosio nei confronti di Antonia, innocente ragazza sua parrocchiana, nonché a fornire al monaco la

²²⁸ Sequenza funzionale più tipica di questo ramo è infatti tranello- danneggiamento (J - X).

pozione con cui drogare la giovane per farla sua. Per soddisfare la sua pulsione, Ambrosio si macchierà di un duplice omicidio, uccidendo sia la madre di Antonia – donna Elvira - che la stessa giovane – stuprata e pugnalata a morte durante le ultime fasi del romanzo. Due crimini, presto scoperti, che si riveleranno ancor più orribili alla luce del fatto che donna Elvira era, in realtà, la madre, mai conosciuta, di Ambrosio e Antonia, di conseguenza, sua sorella (*fausse vision*). Dopo una serie di violente vicende, tra cui lo svolgimento del sub-plot di Agnes e Raymond e l'assalto al convento, Ambrosio è catturato e consegnato all'Inquisizione. Nella cella prima della sentenza, egli verrà di nuovo convinto da Matilda a vendere la sua anima al demonio in cambio della libertà. Per aver salva la vita, Ambrosio accetterà il patto ma, ulteriormente ingannato da Satana, verrà trasportato sul picco di una montagna e lasciato precipitare in un volo demoniaco.

L'eccezionalità, nonché il roboante successo, del *Monk* di Lewis derivano proprio dalla prossimità, culminata in fusione, della struttura narrativa tipica del ramo "D", incentrata su un eroe paradossalmente *villain* e vittima allo stesso tempo, con temi ed elementi appartenenti alla letteratura d'importazione dello *Schauerroman*, ricca di portenti magici e caratterizzata dal ricorso a espedienti non solo terrifici ma orrifici²²⁹. La magia e il modello dell'eroe-negativo ritornano poi in *Zofloya* (29) della Dacre, romanzo focalizzato sulle macchinazioni della perversa Victoria per sedurre prima Berenza e poi, una volta sposata, suo cognato Henriquez (tra l'altro impegnato con Lilla). Grazie all'aiuto soprannaturale di Zofloya, l'inquietante Moro a servizio di Henriquez, Matilda sposa e avvelena Berenza, seduce e perseguita Henriquez uccidendo la sua fidanzata Lilla e spingendo lui al suicidio. Una volta catturata dall'Inquisizione, Zofloya propone alla donna di utilizzare le sue arti per salvarla in cambio di averla per sé, Victoria accetta ma una volta libera viene scaraventata dal Moro giù da un precipizio. Similmente, il *Zastrozzi* (36) di Percy Shelley descrive il piano dell'impenitente coppia Zastrozzi-Matilda per sedurre e rovinare il giovane Verezzi (impegnato con Julia). Sotto consiglio di Zastrozzi, Matilda convince Verezzi che la sua Julia è morta riuscendo, in ultima analisi, a farsi

²²⁹ Un esempio per tutti è la minuziosa descrizione della punizione da Agnes, rinchiusa nella cripta sotterranea del monastero e lasciata sola a partorire, denutrita e allo strenuo delle forze, e condannata a vedere il neonato figlio morire.

sposare. Per scampare all'Inquisizione, sulle sue tracce per altre vicende, Matilda porterà Verezzi a Venezia dove, con somma sorpresa, questi ritroverà Julia viva (*fausse vision*). Incastrato dal desiderio di entrambe le donne, Verezzi si suiciderà e Matilda, estraendo il pugnale dal corpo del marito, ucciderà Julia. La perfida coppia Zastrozzi e Matilda verrà infine catturata dall'Inquisizione.

Picco finale del ramo "D" è poi costituito dal cluster "byroniano" 42, 44, 39: *The Vampyre* di Polidori, *Aida Reis* (44) e *Glenarvon* (39) di Lady Caroline Lamb. L'etichetta "byroniano" non è utilizzata a sproposito e si riferisce al tipo di caratterizzazione che gli autori di questi romanzi, tutte persone molto vicine a Lord Byron, provvedono per i loro eroi protagonisti. Avvenenti, carismatici e avventurieri ma allo stesso tempo amorali, dissoluti e distruttivi, gli eroi della Lamb – specialmente Aida Reis – sono una pessima influenza per coloro che gli stanno attorno e, incapaci di sfruttare le occasioni di pentimento fornitegli, sono condannati all'abisso. Al contrario, il Lord Ruthven di Polidori, è un eroe negativo vincente, archetipo byroniano dell'amante narcisista e distruttore²³⁰, capace anche e soprattutto nel finale d'imperversare nel vizio a discapito dell'innocenza (quando infatti Aubrey è in grado di rivelare alla sorella che Lord Ruthven, suo corteggiatore, è in realtà un vampiro è troppo tardi: l'uomo è già riuscito a sposarla e portare la ragazza via con sé).

Giunti a conclusione di questa sezione esplicativa circa le quattro diramazioni dell'albero evolutivo del genere gotico, resta comunque da analizzare, come anticipato in precedenza, il ramo "E"; quello "sospeso" e tratteggiata del gotico d'importazione germanica capeggiato dal *Necromancer* (13) di Kahalert. Caratterizzate dalla diffusa presenza del soprannaturale, le filiazioni immediatamente contestuali al *Necromancer* (13) sono *The Ghost Seer* (15), *Horrid Mysteries* (18) e *The Haunted Palace* (25). Una lieve deriva di soprannaturale in *disguise* è poi il principio agglomerante del cluster *The Bravo of Venice* (28), *The Witch of Ravensworth* (33) e *Barozzi* (38), *The Discarded Son* (30), *Manfroné* (34) mentre chiudono le zone alte del ramo *Don Raphael* (27), e *The Confessional of Valombre* (37). Ora, se è vero, come si è visto, che il tratto

²³⁰ Archetipo a cui Byron dà voce nel 1817 attraverso il *Manfred*: "Pity, and smiles, and tears – which I had not;/And tenderness – but that I had for her;/Humility – and that I never had./Her faults were mine – her virtues were her own –/I loved her, and destroyed her!" in *Lord Byron: Six Plays*. Lord Byron, Black Box Press, Los Angeles, 2007.

distintivo di questo particolare settore dell'albero evolutivo è per l'appunto l'uso diffuso e accettato dell'elemento magico, è altrettanto vero che un'analisi dettagliata della componente soprannaturale dell'intero corpus di 52 romanzi sarà oggetto della sezione successiva (6.2.2.). Senza soffermarmi, quindi, sulla descrizione delle diverse manifestazioni dell'occulto in questo ramo, evidenzierò, invece, le costanti narratologiche riscontrabili nei cluster evidenziati. Il *Necomancer* di Kahalart, le cui più dirette derivazioni appaiono *The Ghost Seer* (15) e *Horrid Mysteries* (18), è un romanzo piuttosto singolare, costituito da 2 "narratives" in prima persona che raccontano di un'esperienza straordinaria, con castelli infestati, imprigionamenti, apparizioni e, per l'appunto, necromanzia. Il colpo di scena, di nuovo riconducibile ad una problematica di *fausse vision*, si ha nel momento in cui, nella seconda "narrative", si scopre che il "fantasmi" che ogni notte uscivano per le strade del villaggio a compiere la profezia erano, in realtà, banditi in carne ed ossa capeggiati da Volker, il negromante, a sua volta riconosciuto essere il frate francescano del villaggio.

Riprendono l'elemento *fausse vision* in termini d'intenzionale occultamento della propria identità tramite travestimento anche i personaggi di *The Bravo of Venice* (28), *The Witch of Ravensworth* (33) e *Barozzi, The Venetian Sorceress* (38). Questi testi costituiscono un'interessante varianza rispetto al modello di Kahaler, in quanto in essi la pratica del *disguise* ha uno scopo benefico. Nel *Bravo of Venice*, ad esempio, il conte Rosalvo utilizza ben due alias – Abellino e Flodoardo – fingendo di mettersi a capo di una banda di malfattori e scoprire così i mandanti degli omicidi a Venezia. Lo scopo è rendere servizio al Doge, ottenere una ricompensa e la mano di sua figlia Rosabella. Nel caso più intricato delle due fattucchiere, invece, le macchinazioni hanno luogo per ristabilire giustizia nonché il legittimo asse ereditario. La strega di Ravensworth, infatti, non è altri che Gertrude, ex compagna sedotta e avvelenata del Barone Le Braunch; un uomo senza scrupoli che, per questioni patrimoniali, non tarda a chiedere alla strega di uccidere Bertha, sua nuova moglie, e Edward, suo figliastro e legittimo erede del castello. Nei panni della strega, Gertrude finge di eseguire gli ordini del Barone mentre, in realtà, esegue un piano per salvare gli innocenti, esporre i crimini di Le Braunch e permettere ad Edward di ereditare. Anche alla base della trama di *Barozzi* c'è quindi un intrigo patrimoniale con

Rosalina, anch'essa erede di terre e ricchezze, minacciata e inseguita da misteriosi rapitori. Una donna, in sembianze di strega, si offre di proteggerla facendole bere una pozione. Allo stesso tempo, Rosalva – l'eroe innamorato di Rosalina – scopre all'interno di un castello diroccato suo padre, il sinistro Augustino Barozzi, intento a contrattare con la strega riguardo l'offerta di Rosa come sacrificio umano. Come al solito, dietro l'apparenza si cela un'intricata verità. Augustino Barozzi è infatti artefice dell'omicidio del fratello gemello, Ferdinando, e della cognata. Rosalina è infatti sua nipote nonché l'unico ostacolo, da eliminare, che si frappone tra lui e l'eredità. Ovviamente il doppio colpo di scena, svelato durante il processo, vede sia Ferdinando che sua moglie vivi e vegeti (*fausse vision*), quest'ultima celata sotto le sembianze della strega (seconda *fausse vision*).

Per quanto riguarda l'ultimo cluster, invece, sono sicuramente da affiancare per similarità d'intreccio *Manfroné* e *The Discarded Son*, entrambe storie di due protagonisti particolarmente nefasti, il principe di Manfroné e Lord O'Sinister, che insinuano e perseguitano innocenti eroine allo scopo di compiacere i propri appetiti sessuali. In entrambi i testi, poi, è interessante segnalare come queste unioni infelici siano in realtà auspicate dagli stessi padri delle ragazze per questioni economiche (sia Rosalina che Elizabeth dovrebbero sposare i rispettivi Manfroné e Lord O'Sinister per riscattare i loro padri dai debiti contratti con i *villain*). Segue un progressivo accumulo di tensione attraverso le forme di danneggiamento classiche (rapimenti, imprigionamenti, nozze interrotte da strane creature incappucciate) fino alla risoluzione degli intrecci mediante la provvidenziale comparsa del Signor Barbarino²³¹, in *The Discarded Son*, ed il ritorno di Montalto²³², per quanto riguarda *Manfroné*. Diverso è invece il caso del *Confessional of Valombre* (37), la cui struttura narrativa riprende lo schema classico, molto vicino a quello del *Baron* della Reeve (2), della ricerca identitaria da parte dell'eroe, Theodore. Pensando di aver ritrovato nel Signor Montaubon suo padre, Theodore è in realtà incappato

²³¹ Il Signor Barbarino è il nonno di Elizabeth il cui salvifico intervento permetterà all'eroina di sposare il suo vero amore Delacour e, allo stesso tempo, liberare suo padre Robert dall'incarcerazione per debiti.

²³² Montalto, innamorato di Rosalina, è pugnalato, apparentemente a morte, in un duello col principe di Manfroné. Nonostante tutto, egli riuscirà a sopravvivere per tornare a salvare Rosalina dall'essere stuprata e sposata dal diabolico Manfroné.

in suo zio, assassino del suo vero padre. Guidato dalla visione di un fantasma²³³, tra l'altro responsabile del pentimento di Montaubon e del suo successivo incidente per le scale, Theodore ritroverà le ossa della madre a cui darà degna sepoltura nella volta di famiglia chiudendo così i conti col passato e ripristinando la giustizia. Ultima menzione va poi al *Don Raphael* di George Walker, bizzarro intrigo amoroso condito da personaggi ed effetti soprannaturali – veri e simulati, resurrezioni e false paternità.

Termina qui, l'esposizione e l'analisi dei diversi sentieri evolutivi del romanzo gotico. In questa sezione ho infatti evidenziato come, dalle origini del *Castle of Otranto* di Walpole fino agli ultimi romanzi negli anni Trenta dell'Ottocento, sia possibile rintracciare ben cinque ramificazioni plottistiche del genere, più o meno vicine ed intersecate tra di loro. Nella fattispecie, il primo ad essere preso in considerazione è stato il ramo "A", corrispondente alla fusione di temi e motivi gotici con la struttura finzionale dell' *historical romance*. Successivamente, si è visto invece come il ramo "B" esemplifichi la tematica, particolarmente in auge nella retorica nazionalista della seconda metà del Settecento, del *Norman yoke*²³⁴, con una struttura narrativa incentrata sul ripristino della legittimità attraverso la lotta all'usurpatore. In maniera non troppo dissimile dal ramo "B", il ramo "C" appare caratterizzato dalla fusione di motivi e forme di danneggiamento, entrambi divenuti tipici del gotico, con un substrato narrativo di carattere prevalentemente domestico e amoroso, ascrivibile allo spazio finzionale del *Romance*. Ultime categorie considerate, sono state poi quelle del ramo "D", l'eroe-*villain* vathekiano vittima degli inganni di un

²³³ Il fantasma che guida il protagonista alla scoperta di resti impropriamente seppelliti per avere giustizia e finalmente eterno riposo lo ritroviamo in *The Haunted Palace* (25)

²³⁴ "Norman yoke" è una formula con cui alcune frange del nazionalismo britannico di metà settecento si riferivano all'occupazione normanna del 1066 ad opera di William the Conqueror, Ribattezzato quale usurpatore del legittimo ordine stabilito dalle tribù di fondazione – soprattutto Angli e Sassoni – la figura di William the Conqueror venne utilizzata dalla retorica politica quale immagine stereotipata dell'oppressore esterno venuto a corrompere i diritti e i valori originari della nazione Britannica: "[...] parliamentary reformers began to reconstruct a variation of this theme when reviving historic appeals for universal (male) suffrage, equitable representation and annual parliaments. It was a movement which helped resuscitate the idea of the "Norman Yoke" along with "Saxon birthrights" and "inheritance" as reformers alleged that the British subject had been wrongfully deprived of his ancient Saxon birthright—the right to vote regardless of property—by the Norman invaders of 1066 and their descendants." In letteratura, e specialmente nel romanzo gotico, il concetto del "Norman Yoke" divenne un fortunato topos incentrato su un "old crime" commesso da un usurpatore esterno – spesso nobile aristocratico - ed il successive ripristino della giustizia e della legittimità attraverso il ritorno degli eredi perduti.

ulteriore agente demoniaco, e del gotico magico di matrice germanica (ramo "E"), subentrato però solo a partire degli anni novanta del Settecento, osservando come per entrambe queste diramazioni, l'elemento soprannaturale si riveli particolarmente centrale.

Proprio all'esplorazione specifica delle diverse manifestazioni e funzioni del soprannaturale all'interno del genere gotico sarà quindi dedicata la prossima sezione. In essa, attraverso un'analisi quantitativa del nostro corpus campione di 52 romanzi, cercherò infatti d'individuare le maggiori tendenze evolutive di questa importantissima componente tematica.

6.2.2 Esperimento 2: tipologie e Funzioni degli elementi soprannaturali

In 5.4 ho evidenziato come la presenza all'interno del gotico di un dominio semantico ascrivibile alla dimensione del magico e del soprannaturale costituisca uno dei tratti più peculiari e distintivi di questo genere rispetto alle altre forme romanzesche. Ho inoltre menzionato, rimandando però la spiegazione in dettaglio a questa sezione, come Todorov abbia introdotto nel suo studio sul *Fantastico* la distinzione tra "Supernatural Accepted" e "Supernatural Explained". Due categorie che, nel caso della presente ricerca, si rivelano estremamente utili per operare una prima classificazione della tipologia di espedienti soprannaturali utilizzati all'interno del genere gotico nonché per scoprire la loro funzione diegetica.

Ebbene, secondo Todorov, fulcro fondamentale della teorizzazione del *Fantastico* è il concetto d'esitazione, lo spazio temporale e psicologico entro cui i personaggi del racconto, assieme allo stesso lettore, devono decidere se ciò a cui hanno assistito appartiene o meno alla realtà. Inoltre, proprio in base al tipo di conclusione a cui i personaggi e il lettore giungono dopo l'esitazione, la grande categoria del fantastico si biforca nel "meraviglioso", se le normali leggi della natura falliscono nel fornire una spiegazione per gli eventi a cui si è esposti, e nel "perturbante", qualora fosse invece possibile fornire una spiegazione del tutto razionale al fenomeno.

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work- in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations [...].

The fantastic, we have seen, lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from "reality" as it exists in the common opinion. At the story's end, the reader makes a decision even if the character does not; he opts for one solution or the other, and thereby emerges from the fantastic. If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous.²³⁵

Seguendo la teorizzazione di Todorov, in quanto segue eseguirò dunque uno studio sistematico del ruolo del soprannaturale all'interno dei singoli testi del corpus di 52 romanzi gotici, di cui al punto precedente. Data la complessità dell'oggetto di studio, ho ritenuto opportuno ampliare le tipologie del soprannaturale aggiungendo, oltre al *Supernatural Accepted e Explained* di Todorov, la categoria inedita del *Humanized Supernatural*: una forma del soprannaturale non strettamente ascrivibile al campo della *phantasmagoria* e dello spiritismo ma comprendente sia singoli personaggi che identità collettive²³⁶ aggettivate come soprannaturali, mistiche o magiche. Inoltre, ho elaborato una serie di funzioni (decorative, strutturali, rivelatorie, fuorviante) da associare alle suddette tipologie di manifestazione del soprannaturale in modo da fornire una più completa panoramica del ruolo di questi elementi nell'economia del genere. Ecco qui di seguito lo schema riassuntivo delle suddette componenti analitiche.

²³⁵ Todorov, *op. cit.*, p.41

²³⁶ Esempi d'identità collettive considerabili quali forme di "humanized supernatural" sono l'Inquisizione e le società segrete, massonerie ed altre sette, particolarmente tipiche del gotico germanico.

TIPOLOGIE

1. Lack of Supernatural

Tipologia resa necessaria dalla mancanza, in molti romanzi gotici, di effettivi artifici magici. Questi sono comunque sostituiti dal consueto settings crepuscolare e dalle atmosfere minacciose.

2. Supernatural Accepted

Definito da Todorov come “Il meraviglioso”, questa categoria appare ogni volta che un testo presenta eventi e fenomeni soprannaturali a cui non si dà una spiegazione razionale. Visioni e proiezioni di mondi extra-terreni saranno considerati all’interno di questa categoria.

3. Supernatural Explained

Todorov raggruppa questa particolare tipologia di Soprannaturale nella categoria del “perturbante”. Essa appare ogni qual volta portentosi e fenomeni presenti in un testo acquisiscono una spiegazione razionale nel corso della narrazione.

4. Humanized Supernatural

Forma del soprannaturale non ascrivibile al campo dell’oltretomba e dello spiritismo ma comprendente sia singoli personaggi che identità collettive aggettivate come soprannaturali, mistiche o magiche.

FUNZIONI

- a) **Decorativa** (assenza di una vera e propria funzionalità nel testo – agenti di mera suspense.)
- b) **Strutturale** (che innesca o evita eventi e incidenti circostanziali all’interno della trama)
- c) **Rivelatoria** (che contribuisce al disvelamento del mistero finale o comunque del mistero principale ai fini dello scioglimento della trama - Indizi, Sogni, e Visione di Oggetti)
- d) **Fuorviante** (Soprannaturale intenzionalmente finto e mascherato)

Una volta delineate le componenti analitiche, è dunque possibile procedere alla visualizzazione della distribuzione e della funzionalità degli espedienti

soprannaturali all'interno del nostro corpus campione di 52 romanzi. Sul piano cartesiano, l'asse delle ordinate rappresenta le diverse tipologie del soprannaturale posizionate in base al grado di presenza e accettazione dello stesso (Supernatural Accepted - Humanized Supernatural - Supernatural Explained - Lack of Supernatural) mentre le ascisse ospitano le quattro funzioni presentate poc'anzi, posizionate in base all'effettivo livello di funzionalità delle stesse (nella fattispecie, nel quadrante negativo andranno le funzioni decorativa e fuorviante - false funzioni - mentre nel quadrante positivo troveremo la strutturale e rivelatoria).

Fig. 17: Tipologia e funzioni del soprannaturale

		Presence of Supernatural						
		1*	15*	1*	25*	37	2	14
		25*	27	Accepted	44	47*		41
			18*		4	13*	15*	46
					17	18*	47*	48
				Humanized	29		40	42
					43	45	50	52
False Function								Real Function
	Misleading		Decorative		Structural		Unfolding	
		30	31	Explained	19	23	12*	8
		33	34			39	21*	9
			20	21*			6	13*
		28		Lack	3	5	7	10
					32	35	36	49
							51	11
		Absence of Supernatural						

A livello di osservazioni preliminari, ciò che più si evidenzia dal grafico sovrastante è una distribuzione particolarmente equa di romanzi tra quadrante superiore (*Presence of Supernatural*) e inferiore (*Absence of Supernatural*). Inoltre, grazie alla convenzione cromatica che assegna a ciascun numero identificativo dei testi una fascia temporale d'appartenenza (vedi 6.2) è possibile individuare un interessante legame tra decenni e modi d'uso del soprannaturale.

Molto prevedibilmente, *Otranto* (1) si presenta nella tipologia del *supernatural accepted* nella doppia funzione *decorative* e *structural*. Strutturale in quanto, come da definizione fornita pocanzi, siamo in presenza di soprannaturale strutturale ogni qual volta l'elemento magico sia responsabile di innescare o evitare un evento chiave per lo sviluppo della vicenda. Nel caso di *Otranto* (1), il primo "incidente" da cui dipanderà poi tutto l'intreccio – la morte di Conrad – è effettivamente provocato da un evento portentoso – un enorme elmo piumato, proveniente dalla statua di Alphonso the Good, che schiaccia il giovane principe di Otranto. Nel caso di *Otranto*, si può parlare anche di soprannaturale decorativo in quanto durante la narrazione sono presenti altre manifestazioni paranormali non immediatamente riconducibili ad alcuno scopo diegetico – l'elmo successivamente "tempestuously agitated," lo "skeleton in a hermit's cowl" il ritratto di Alphonso "dilated to an immense magnitude," che esce dalla sua cornice.

Se nel 1778 l'*Old English Baron* della Reeve (2) aveva tentato di "giustificare" l'impiego del soprannaturale dotandolo di una funzionalità *unfolding*²³⁷ – ossia determinante al fine dello scioglimento dell'intreccio – anni più tardi, la reazione all'uso sfrontato e sensazionale dell'elemento magico alla Walpole sarà duplice e opposta. Nella fattispecie, il gotico opterà sia per un modello incentrato su un'ulteriore estremizzazione del tema – come in *Vathek* (4) in cui, oltre al personaggio decisamente magico del Giaurro o all'aggettivazione soprannaturale dello stesso Califfo e di sua madre, Beckford ricrea un regno

²³⁷ La visione degli spiriti dei defunti Lord e Lady Lovel al figlio Edmund durante il pernottamento forzato di quest'ultimo nell'ala più sinistra del castello è infatti veicolo del disvelamento della sciagura iniziale (X) – ossia l'assassinio dei genitori dell'eroe (e) e l'inizio del dominio illegittimo di Sir Walter Lovel. In senso lato, si potrebbe osservare che anche in *Otranto* sia presente questa particolare funzionalità del soprannaturale incarnata, in maniera criptica e liminale, nella profezia pendente sul castello e la progenie di Manfred per cui "the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it."

sotterraneo incantato che sfugge a qualsivoglia legge di verosimiglianza, sia per un modello basato sulla sua eliminazione - come in *The Recess* (3), *The Exiles* (5), *Zeluco* (7) o *Anna St.Ives* (10) in cui l'elemento magico è del tutto assente.

Una via mediana a queste due coordinate finzionali è, come noto, quella del *Supernatural Explained* inaugurata dalla Radcliffe in *The Castle of Athlin and Dunbayne* (6)²³⁸, *A Sicilian Romance* (8) e *The Romance of the Forest* (9). Parzialmente ripreso in *Vancenza* (11), attraverso il motivo dell'oggetto misterioso e rivelatore, il *supernatural explained* con funzione rivelativa e strutturale è di nuovo protagonista in *The Mysteries of Udolpho* (12) e *The Italian* (20), quest'ultimo spinto però verso suggestioni, solo apparentemente, paranormali più autentiche e umanizzate - data la presenza attanziale dell'Inquisizione nonché la contiguità temporale del testo con il grande best-seller di Lewis *The Monk* (17).

E. J. Clery suggerisce come tale propensione del primo gotico, periodo particolarmente contraddistinto dalla presenza di autrici donne²³⁹, per l'utilizzo della tecnica del *Supernatural Explained* possa rispondere ad una problematica di genere. "A woman wishing to publish fiction in a supernatural vein - commenta infatti la Clery - needed to be prepared to negotiate"²⁴⁰ e tale spazio di negoziazione per la cultura ed il *reading public* tardo illuminista non poteva che tradursi in una razionalizzazione degli errori della percezione. Non a caso, la *Critical Review* accolse con grande favore i romanzi della Radcliffe in cui "every extraordinary appearance seems naturally to arise from causes, not very uncommon"²⁴¹ sottolineando poi come anche in un'era "filosofica" come il tardo Settecento "By the aid of an inventive genius, much may still be done [...] to fill the fancy with marvelous images"²⁴².

²³⁸ A onor del vero, è importante sottolineare che questo primo romanzo della Radcliffe (6), tra l'altro pubblicato in forma cautelativamente anonima nella prima edizione del 1789, introduce in maniera soltanto accennata la tecnica del *Supernatural Explained* con misteriosi rumori all'interno del castello che in corso d'opera verranno spiegati a livello razionale come provenienti dalle due prigioniere di Lord Malcom. Inoltre, si perfeziona il motivo del "passaggio segreto", già utilizzato in Walpole, qui rappresentato dalla misteriosa "porta-pannello" conducente alle stanze delle occultate prigioniere.

²³⁹ Si veda 5.1.2.

²⁴⁰ E. J. Clery, *op. cit.*, 106

²⁴¹ *Critical Review*, 2nd ser. 4, April 1792, p. 459

²⁴² *Critical Review*, ns 8, May 1792, p.82

Proseguendo per criterio cronologico, altri evidenti casi di *Supernatural Explained* son quelli di *The Children of the Abbey* (16), *Marchmont*²⁴³ (19) e del già analizzato *The Italian* (20).

Una notevole inversione di tendenza si ebbe invece a partire dalla seconda metà degli anni novanta del Settecento, momento in cui l'uso e la distribuzione dell'elemento magico nel nostro corpus di riferimento ritorna interamente nel quadrante superiore del *Supernatural Accepted* con la serie consecutiva da 13, *The Necromancer* (Kahalert, 1794), a 22, *St. Leon* (Godwin, 1799).

Se *The Ghost Seer* (15) e *Horrid Mysteries* (18) possono essere facilmente collocati nella tipologia del *Humanized Supernatural* strutturale, in quanto romanzi vertenti sugli intrighi di oscure società segrete ai danni dei protagonisti²⁴⁴, lo stesso è valido per *St. Leon* (22), testo in cui è il protagonista stesso, uomo in carne ed ossa, ad acquisire un potere magico che sarà già e sempre la sua condanna. A metà strada tra il puro spiritismo del *Supernatural Accepted* e del *Humanized Supernatural* strutturale, c'è *The Monk* di Lewis (17) – Matilda è una donna a tutti gli effetti ma, allo stesso tempo, anche un agente magico demoniaco - mentre l'intricato *Necromancer* di Kahalert (13) è contestualmente collocabile sia nel settore del *Humanized Supernatural* decorativo – Volker ha effettivamente il potere di evocare i morti – che del *Supernatural Explained* a funzione rivelatoria - visto che nella seconda “narrative” si viene a conoscenza del fatto che i “ghosts” del villaggio maledetto, precedentemente incontrati, sono in realtà una banda di briganti al servizio di Volker. Sempre nel settore della funzionalità rivelatoria e vicino al *Baron* (2) della Reeve, *The Haunted Priory* di Cullen (14) utilizza i fantasmi di vittime in attesa di vedetta per illuminare il protagonista con indizi utili al disvelamento del mistero e la ricomposizione dell'equilibrio perduto, mentre *The Midnight Bell* (21) di Lathom condisce il suo intrigo amoroso e familiare con un *Supernatural*

²⁴³ Come già visto, nel romanzo della Roche (16) un timido accenno d'uso di soprannaturale si ha nel momento dell'apparizione della nonna di Amanda e Oscar, scambiata per uno spettro. In *Marchmont* (19), invece, il *supernatural explained* segue la tecnica Radcliffe, espresso, cioè, attraverso l'esposizione dell'eroina a sinistri ed inesplicabili rumori per i corridoi del castello successivamente attribuiti a Marchmont, prigioniero.

²⁴⁴ *The Ghost Seer* e *Horrid Mysteries* sono entrambi romanzi che hanno per oggetto i misteri e l'operato di sette e società segrete (*Humanized Supernatural*). Inoltre, all'interno della narrazione essi presentano degli eventi soprannaturali di tipo meramente decorativo.

explained decorativo e rivelativo – la campana stregata di Cohenburg è in realtà suonata da una setta di oscuri monaci cattolici per chiamare a raccolta gli affiliati mentre il supposto incontro con il “fantasma” flagellante della contessa Anna rivela ad Alphonsus il mistero sulla morte di suo padre. La prima decade dell'Ottocento, identificata dai numeri color viola, si apre con il *Supernatural Explained* strutturale radcliffiano del *Nocturnal Visit* (23) della Roche - la “cold hand” rinvenuta da Jacintha dietro un pannello nascosto non è di un fantasma ma di Henri, pastore del luogo innamorato dell'eroina – seguito dalla pressoché assenza di soprannaturale negli intrighi identitari di *Mystery* (24), mentre l'intricato *Theodosius de Zulvin* (26) si posiziona, allo stesso tempo, sia nella sezione del *Humanized Supernatural* decorativo – per la caratterizzazione del monaco stregone - che in quella del *Supernatural Explained* rivelativo – con i rumori spettrali percepite da Osmund nel castello e una nuova spettrale “cold hand” appartenente all'ennesima prigioniera, rinchiusa e occultata, grazie alla quale sarà possibile svelare il mistero finale.

Conclude la panoramica del quadrante inferiore durante la “decade viola”, il soprannaturale intenzionalmente simulato, *Explained* e *Misleading*, delle streghe di Brewer e Smith²⁴⁵ (33 e 38), dello Schemoli di Maturin (31) e delle figure incappucciate di *The Discarded Son* (30) e *Manfroné* (34); romanzi, quest'ultimi, collocati qui in quanto gli unici incidenti soprannaturali presenti al loro interno sono relativi all'interruzione delle nozze dell'eroina da parte di misteriose figure monacali, apparentemente spettrali, ma successivamente riconosciute quali personaggi in carne ed ossa, intenzionalmente camuffati (*supernatural explained* e *misleading*). Sempre un gioco di travestimenti, ma senza alcuna connotazione magico-spiritistica, è il fulcro della trama del *Bravo of Venice* (28) di Lewis, qui classificato come *lack of supernatural* con funzione *misleading*.

Al contrario, sempre negli stessi anni, il sabba di scheletri danzanti di *The Haunted Palace* (25) e la relativa richiesta d'aiuto di uno degli spiriti ai protagonisti, annovera il fantasioso testo di Mrs Yorke nel *Supernatural accepted* a funzionalità sia decorativa che strutturale, mentre i portenti del maniero

²⁴⁵ La *Venetian Sorceress* di Smith (38) appartiene però alla decade degli anni dieci dell'Ottocento, in quanto pubblicata nel 1815, ed è per questo che è contrassegnata dal colore rosso.

incantato di *Don Raphael* (27) classificano il romanzo di Moore come *Supernatural accepted* solo decorativo. In *Zofloya* (29), di Charlotte Dacre, siamo di nuovo in presenza di un *Humanized Supernatural* a funzione strutturale; una tipologia abbandonata dai contemporanei *The Discarded Son* (30) e *Manfroné* (34).

Anni più tardi, probabilmente stimolati dalle dichiarazioni di Scott circa la tecnica del *Supernatural Explained* ed ispirati dalla figura mondana e letteraria di Lord Byron, i romanzieri tra 1810 e 1819 si schierano o per l'assenza di soprannaturale - in *Suffolk* (35) e *Zastrozzi* (36) - o per un recupero legittimo e libero dell'immaginazione creativa con l'impiego del *Supernatural Accepted* (37, 40, 41, 42). Proprio nel 1810, infatti, dalle pagine del *Quarterly Review*, Sir Walter Scott aveva apertamente dichiarato la sua ostilità verso "l'espediente", ormai inadeguato, di voler deludere il lettore con improbabili spiegazioni razionali per altrettanto improbabili fenomeni:

There is a total disproportion between cause and effect which must disgust every reader much more than if he were left under the delusion of ascribing the whole to supernatural agency. This latter resource has indeed many disadvantages; some of which we shall briefly notice. But it is an admitted expedient; appeals to the belief of all ages but our own; and still produces, when well managed, some effect upon those who are most disposed to condemn its influence. We can therefore allow of supernatural agency to a certain extent and for an appropriate purpose, but we never can consent that the effect of such agency shall be finally attributed to natural causes totally inadequate to its production.²⁴⁶

Impossibile negare l'impatto di questo tipo di recensioni²⁴⁷ sulla successiva produzione romanzesca e, a dimostrazione di ciò, torniamo nel quadrante superiore del soprannaturale accettato con la creatura del *Frankenstein* (40) e l'irresistibile fascino distruttivo del *Vampyre* (42) di Polidori; entrambi esempi maturi di *Humanized Supernatural* a funzione strutturale. Allo stesso modo, è possibile collocare l'*Ernestus Berchtold*, sempre di Polidori (41), nel soprannaturale accettato e strutturale grazie alla presenza, in questo testo, di una forma attenuata e remota di agenti occulti - i favori ottenuti da Filiberto Doni

²⁴⁶ Sir Walter Scott, *Quarterly Review*, 3 (May 1810) p.344

²⁴⁷ Scott stava infatti presentando e criticando il *Fatal Revenge* di Maturin.

tramite le proprie arti divinatorie sono portatori di una sciagura che segnerà il destino della sua progenie. Risponde, infine, alla medesima categoria, *Supernatural Accepted e Structural*, il fantasma di *The Confessional of Valombre* (37), che interagisce con Montaubon per incitarlo al pentimento causando, in ultima analisi, la sua morte, mentre in *Glenarvon* (39), della Lamb, l'elemento magico viene nuovamente minimizzato attraverso il filtro della percezione allucinatoria del personaggio e consegnato dunque alla categoria del *supernatural explained strutturale*. Fuggito all'incendio dei suoi possedimenti e dalla vendetta di Elinor, Glenarvon s'imbarca su una nave della marina britannica preda di visioni e follia che lo porteranno a suicidarsi lanciandosi fuori bordo.

Per quanto riguarda l'ultima decade presa in considerazione da questo studio, gli anni tra il 1820 e il 1832 contraddistinti dal colore verde, una nuova impennata del soprannaturale apertamente umanizzato a funzione strutturale è ciò che si registra con i "wandering jews" di *Melmoth the Wanderer* (43) e *Salathiel* (50), i licantropi della foresta in *The Albigensis* (46) e la strega di *Fitzallan* (52). Allo stesso modo, anche un personaggio come Gil-Martin di *The private memorie and confessions of a justified sinner* (45)²⁴⁸ può essere collocato nel settore del *Humanized Supernatural* strutturale – in quanto determinante ai fini della caduta del protagonista - mentre lo spirito ritornante di Reginald de Folville, particolarmente attivo e materiale nel *Gaston de Blondeville* (47), rappresenta un esempio di soprannaturale umanizzato a funzione rivelatoria²⁴⁹. Più complessa è poi la situazione per *The Last Man* (48) in cui, sebbene l'uso del soprannaturale sia apertamente applicato solo alle misteriose iscrizioni sulle foglie della Sibilla Cumana, la creazione di un mondo futuristico avvicina *The Last Man* all'inferno esotico di *Aida Reis* (44) e alle sue manifestazioni di soprannaturale accettato. In minoranza rispetto agli altri romanzi a loro contemporanei, ci sono poi *Ringrove* (49) e *The Fortunes of Pekin Warbeck* (51);

²⁴⁸ Molto presto, infatti, il lettore realizza quanto l'onnipresenza di Gil-Martin rispetto agli spostamenti di Robert e la sua incredibile perfidia nei confronti dello stesso abbiano in realtà un'origine infernale.

²⁴⁹ Umanizzato perché, nonostante si tratti comunque di un fantasma, esso assume comunque forma umana-materiale, prima come un ospite al matrimonio di Blondeville poi come cavaliere misterioso che sfiderà a duello lo stesso. La funzione è invece rivelatoria in quanto è il fantasma a rivelare il corpo del defunto Reginald e conseguentemente il crimine impunito del Blondeville.

testi che invertono la tendenza dominante della “decade rosa” collocandosi sul quadrante inferiore per assenza di soprannaturale.

6.3 Esperimento 3: temi e motivi, verso una mappatura di genere

La distinzione tra temi e motivi narrativi è da sempre uno dei più importanti ed esplorati luoghi teorici della narratologia. La definizione di tema, derivata dal *topos* (τόπος) aristotelico, venne ripresa e formalizzata da Tomasevskij in termini di “unità dei significati dei singoli elementi dell’opera”. Il tema è quindi, nella formulazione del critico russo, un concetto riassuntivo che unifica il materiale contenuto nell’opera letteraria su due livelli: sia nel senso che ogni opera ne possiede uno sia, allo stesso tempo, che ne possiede uno anche ogni parte di essa. L’unità minima, non-scomponibile del suddetto materiale tematico è poi ciò che viene definito motivo narrativo. Sempre in ambiente formalista, sia Propp che Tomasevskij si dedicarono allo studio dei motivi elaborando le nozioni di “Grandezze costanti” e “Grandezze variabili”, il primo, e “Motivi liberi” e “Motivi legati”, il secondo, differenziando così le componenti fisse del racconto dagli elementi meramente attributivi. Per Propp, ad esempio, solo le azioni compiute dai personaggi, e quindi la funzionalità delle stesse all’interno del racconto, costituiscono una “grandezza costante” mentre alla categoria accessoria delle “grandezze variabili” appartengono elementi quali i nomi dei personaggi, la loro caratterizzazione fisiognomica, modale etc.... Similarmente, Tomasevskij, nel 1936, arricchisce il panorama teorico sviluppato dal Propp collegando la sua definizione di “motivi liberi” e “motivi legati” a quella di fabula e intreccio. Infatti, se per Tomasevskij sono “motivi legati” tutti gli elementi imprescindibili per l’integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti, ossia per la struttura della fabula, sono invece “motivi liberi” quegli artifici come digressioni, descrizioni o interventi del narratore che, pur non intaccando lo sviluppo della fabula, risultano di assoluto rilievo per la costruzione dell’intreccio. Ulteriore contributo alla classificazione di questi elementi sarà poi quello Roland Barthes che, nel 1970, coniò la coppia dicotomica di “Nuclei” (anche detti “funzioni cardinali”) e “Catalisi”; due termini

che, nonostante apparentemente astrusi, delineano la lampante distinzione tra i nodi che determinano gli eventi di un romanzo, appunto le funzioni cardinali, e tutti gli episodi definibili come ‘riempitivi’, le catalisi.

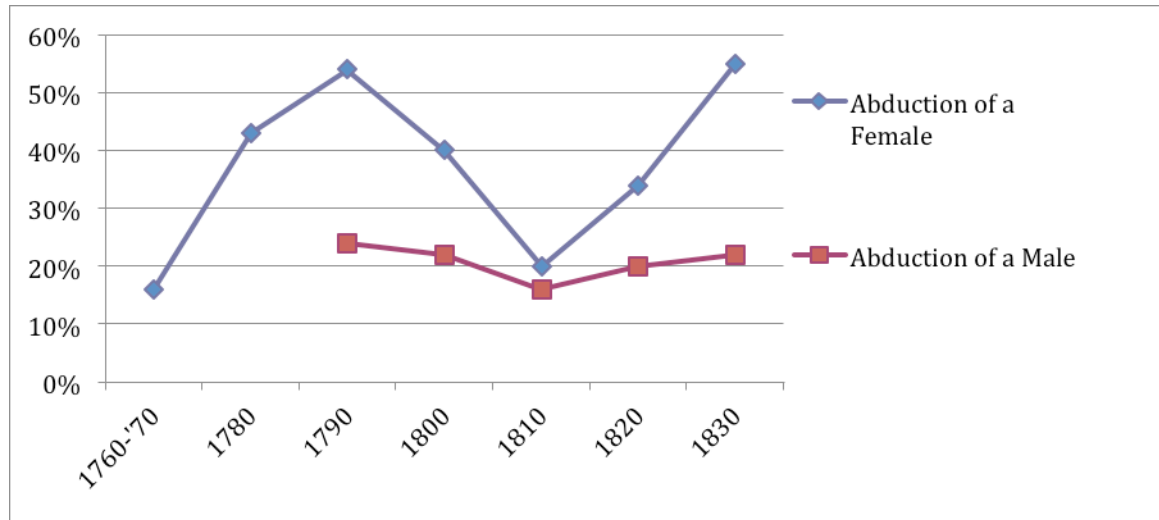
Dunque, sulla base di questo substrato teorico di riferimento, in quanto segue presenterò uno studio sulla presenza e la distribuzione dei motivi legati, o comunque dal valore trasformativo, all’interno del romanzo gotico inglese tra gli anni del 1765 e il 1835. Nella fattispecie, proporrò una serie di visualizzazioni (24 istogrammi) suddivise in 7 gruppi: *forme di danneggiamento (contro la persona e a sfondo sessuale)*, *devianza, motilità e avventura*, *forme di riconoscimento*, *manifestazioni dell’orrore* e *forme dell’epilogo*. Come già segnalato in apertura di capitolo, per questo terzo esperimento abbandonerò il corpus utilizzato finora di 52 romanzi per concentrarmi sui “grandi numeri” dell’*Index of Motifs*²⁵⁰ della Tracy: l’elenco di corrispondenze tra motivi e testi costruito a partire dallo studio, della stessa autrice, di 204 romanzi gotici dal 1764 al 1835²⁵¹.

²⁵⁰*The English Gothic Novel* di A.B.Tracy è effettivamente il risultato di un lavoro seminariale portato avanti dall’autrice e un gruppo di studenti dal 1979 al 1980 con il patrocinio della University of Kentucky.

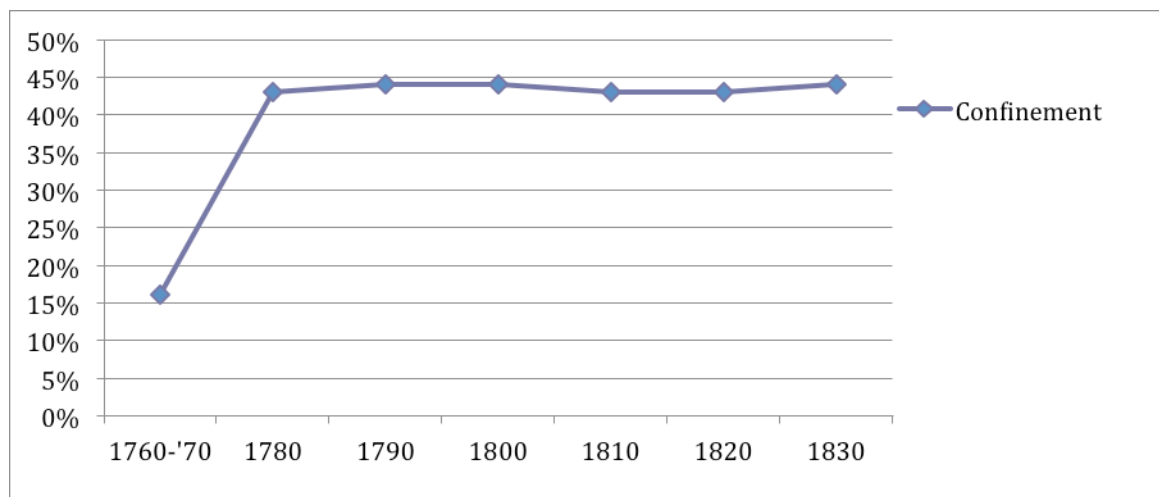
²⁵¹ Il ché conferisce a questo esperimento, e a quello della stessa Tracy, un’ineguagliata autorità critica in quanto nessuno studio del Gotico, finora, si è mai basato su un campione di testi corrispondente al 40% della totalità della bibliografia gotica ricostruita.

6.3.1. Forme di Danneggiamento

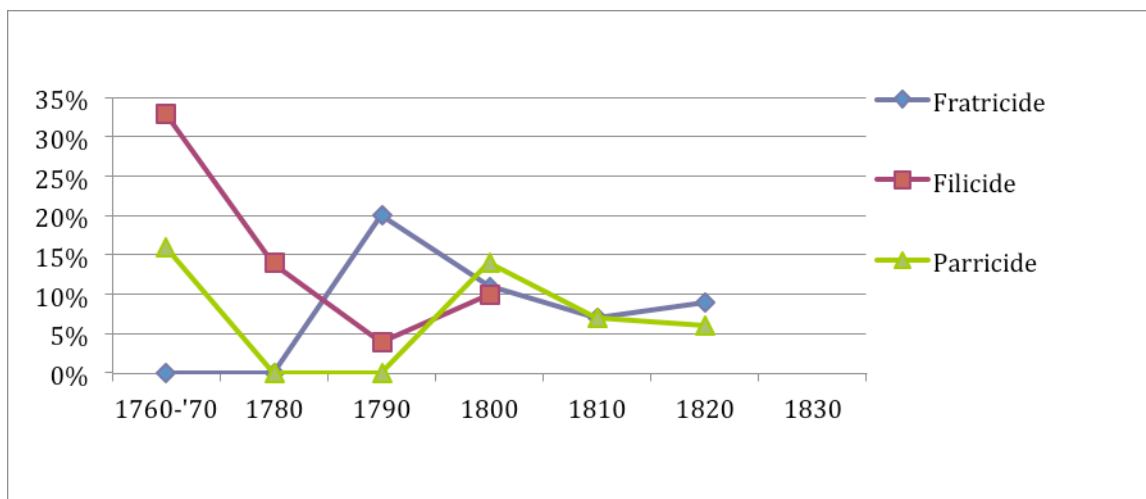
Rapimenti - Abduction



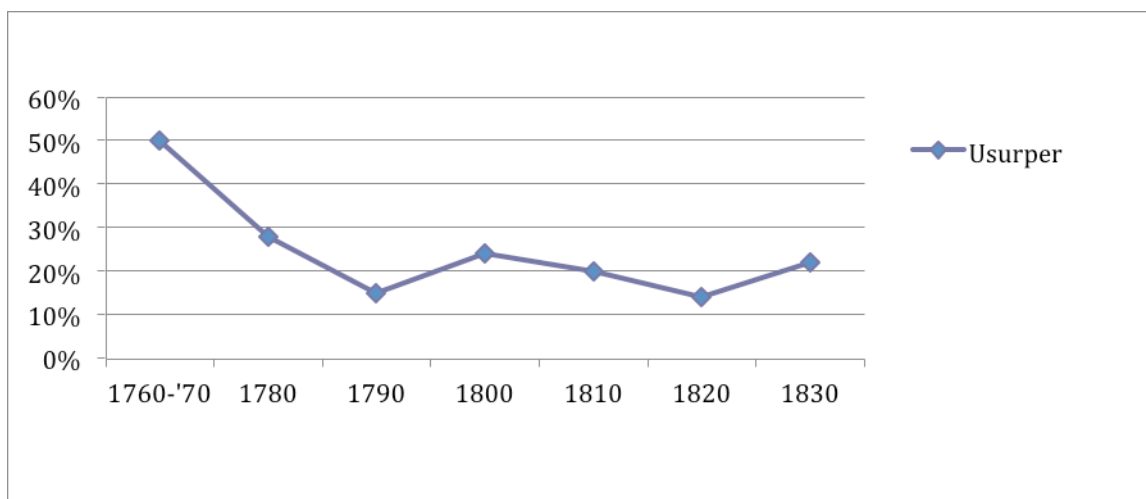
Reclusione - Confinement



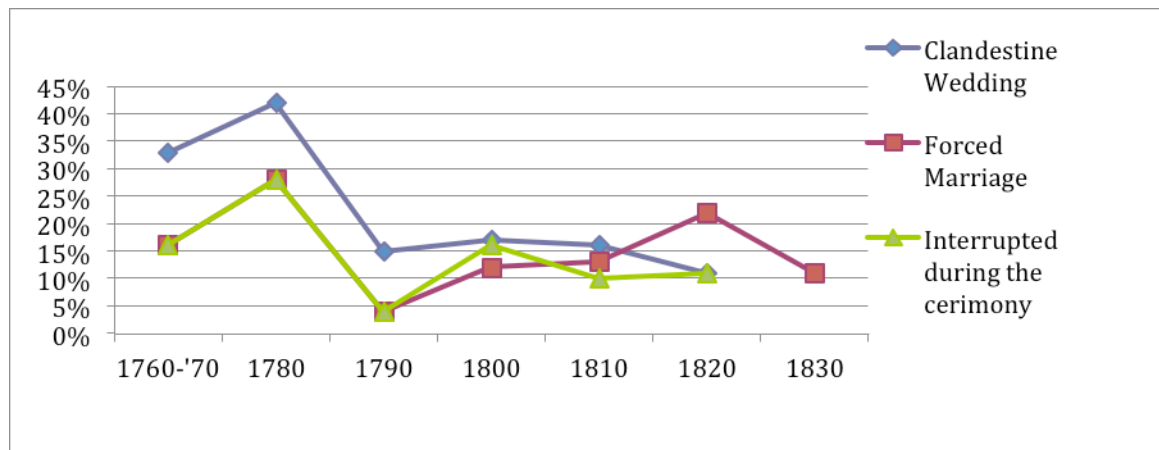
Le diverse forme di assassinio – Fratricide, Filicide, Parricide



Manifestazioni d'illegittimità - Usurper

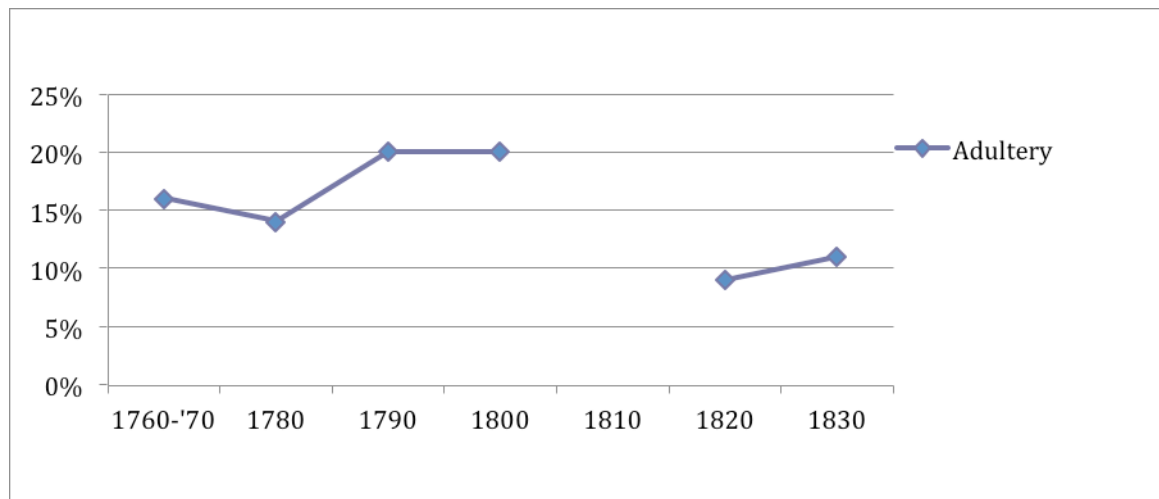


Matrimoni forzati e clandestini – forced and clandestine wedding

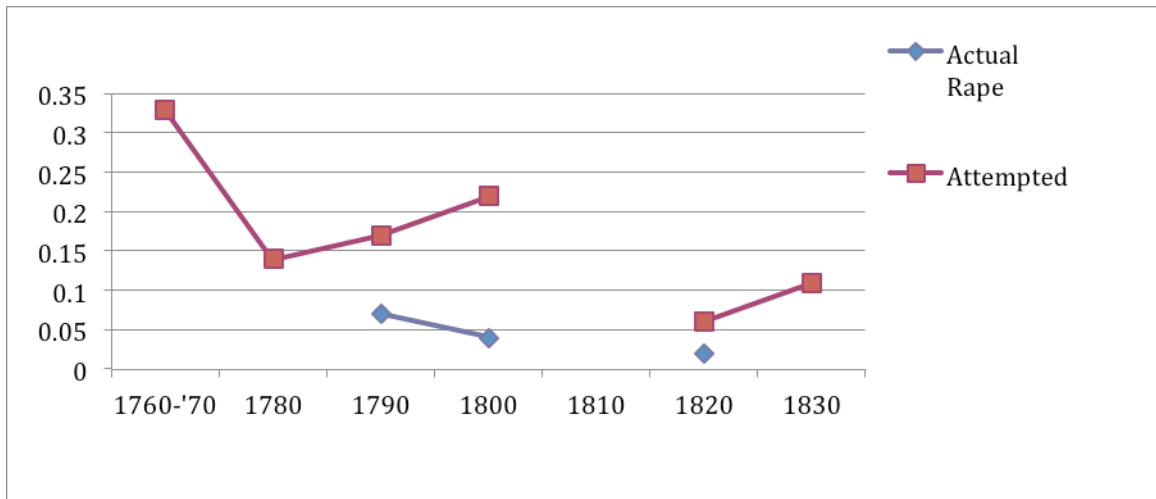


6.3.1. 2 Forme di danneggiamento inerenti alla sfera sessuale

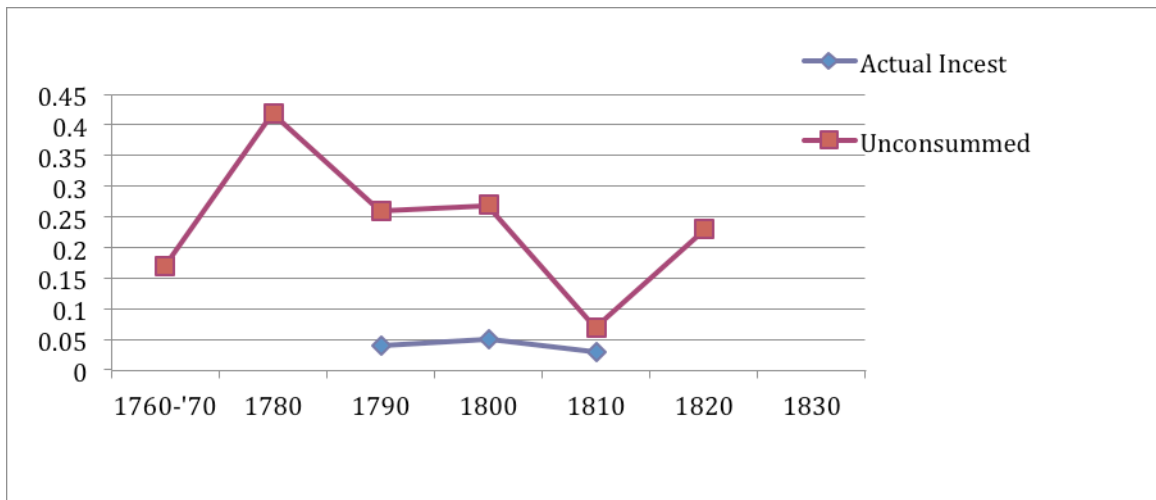
Adulterio - Adultery



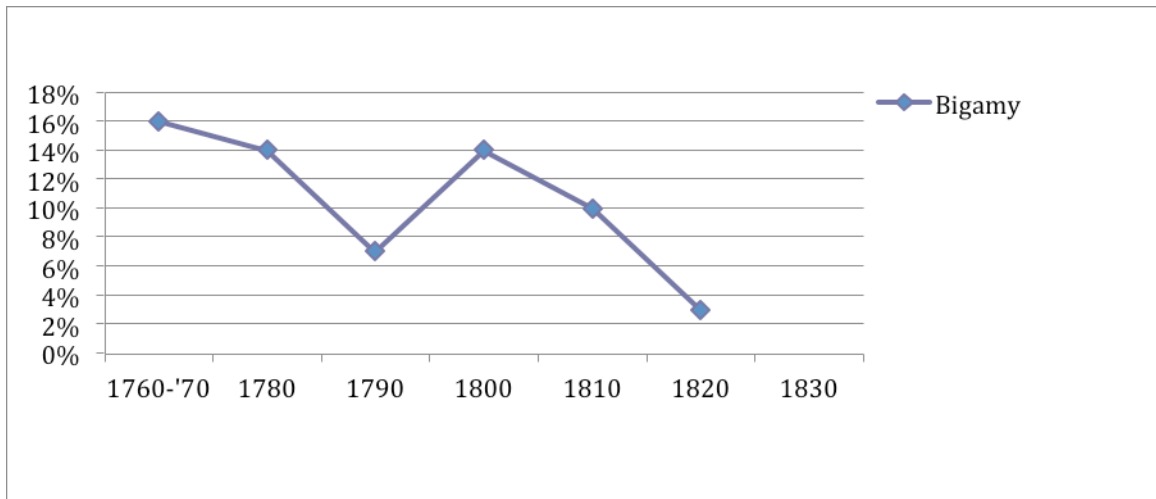
Stupro, tentato ed effettivamente eseguito - Rape



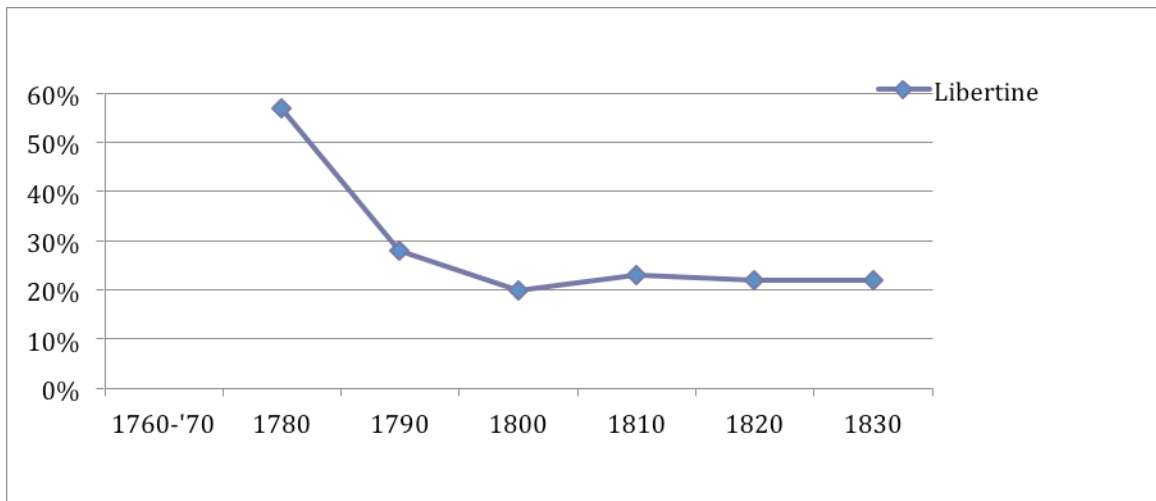
Incesto, sfiorato o consumato - Incest



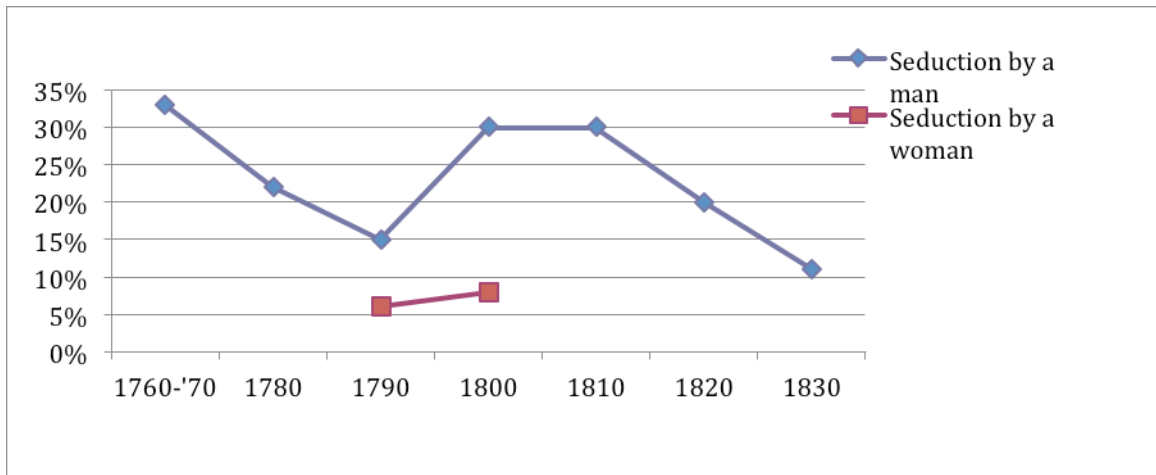
Bigamia - Bigamy



Libertinaggio - Libertine

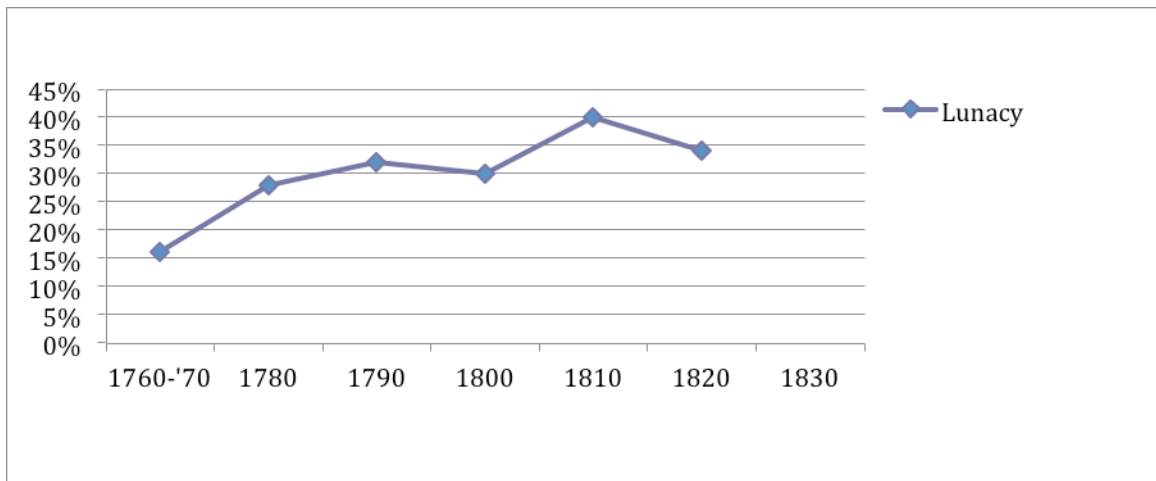


Seduzione maschile e femminile - Seduction

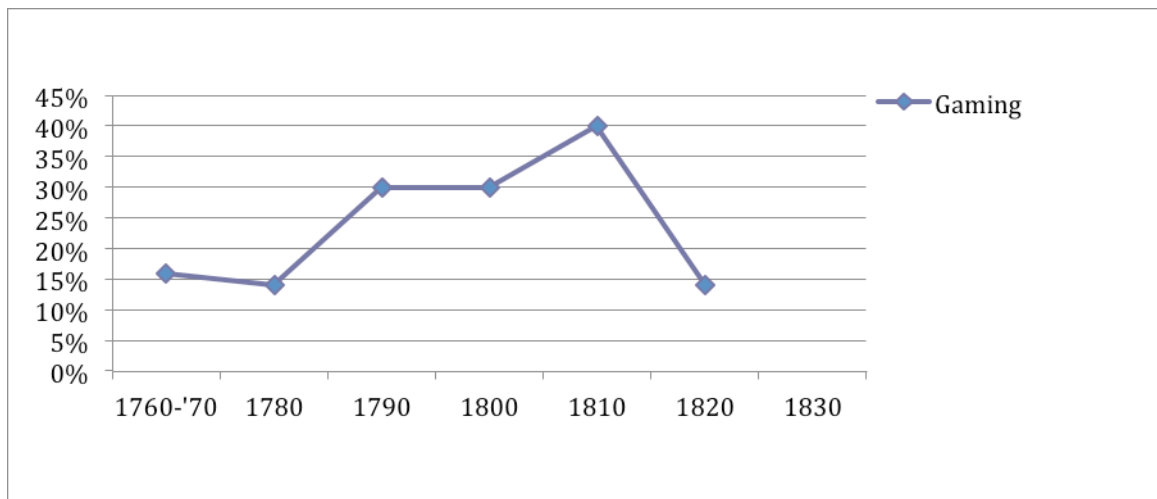


6.3.2 Devianza

Elementi di follia - Lunacy

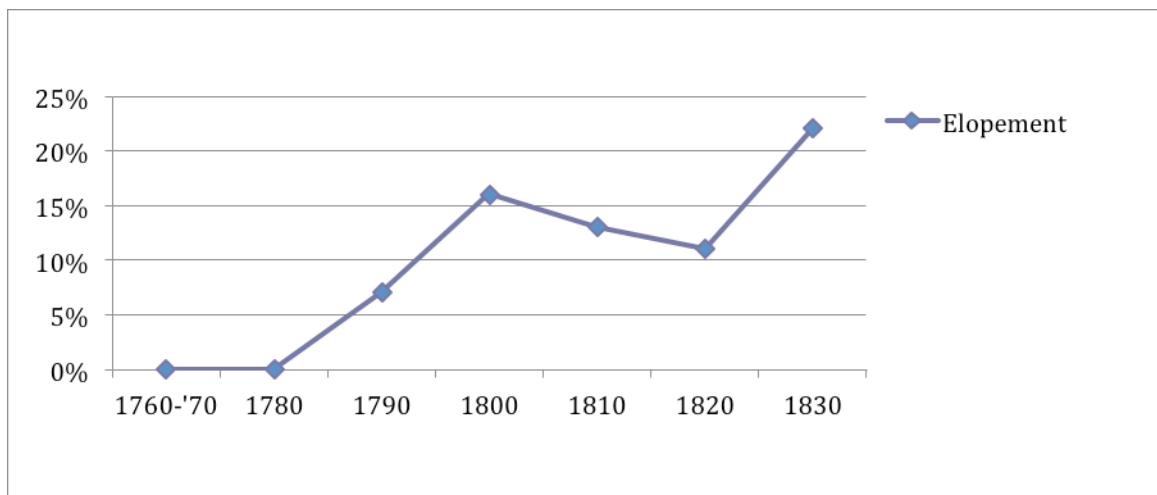


Il gioco d'azzardo - Gaming

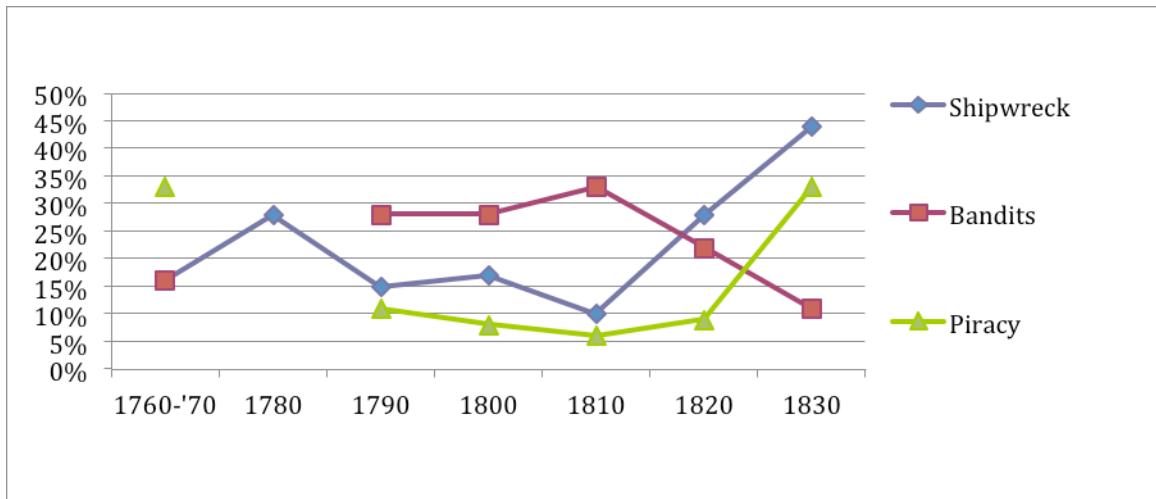


6.3.3 Motilità e avventura

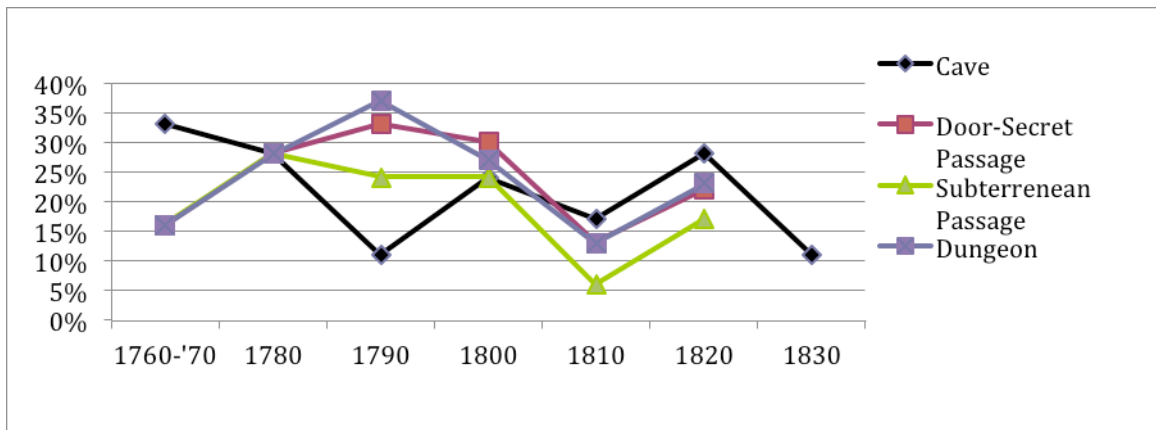
La fuga degli amanti - Elopement



Bande di malfattori – Shipwreck, piracy, banditti

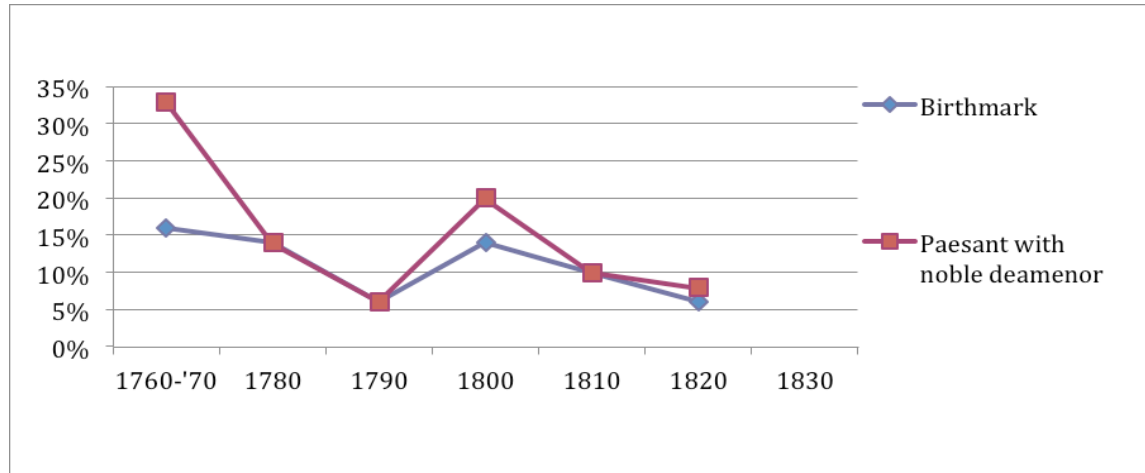


Passaggi e Condotti – Secret door, secret passages and dungeons

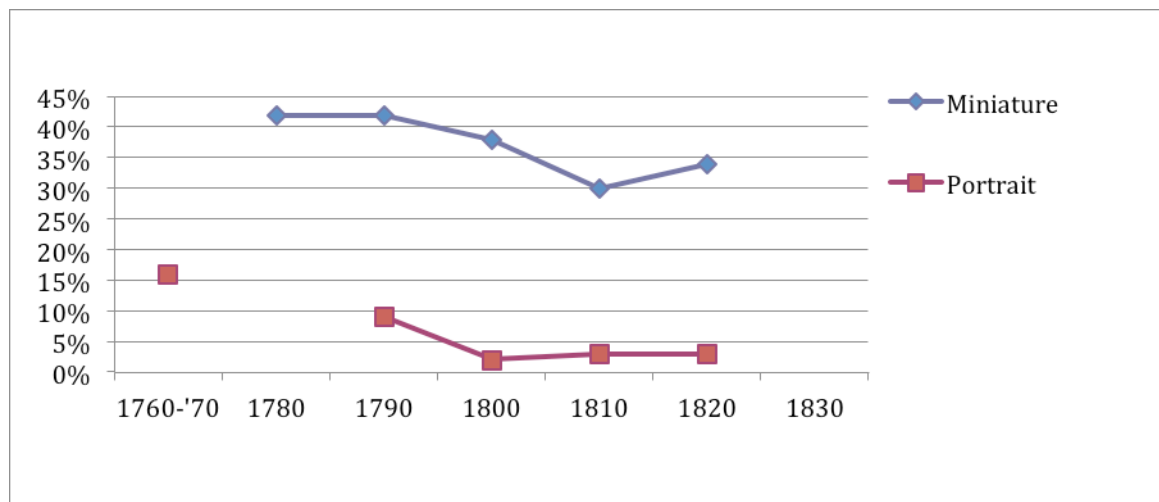


6.3.4. Forme di riconoscimento

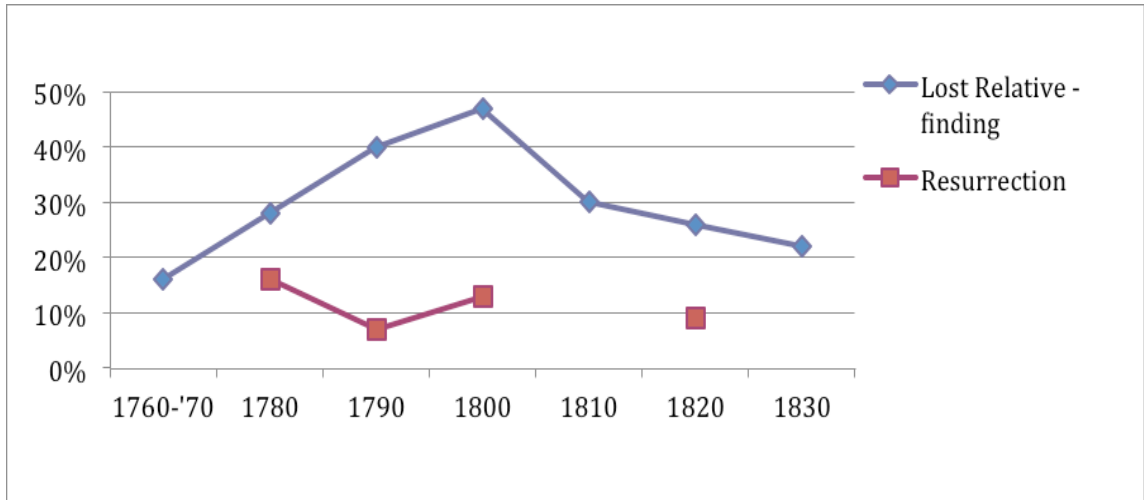
Marchi sulla pelle e Portamenti regale – Birthmark and Noble Deamenor



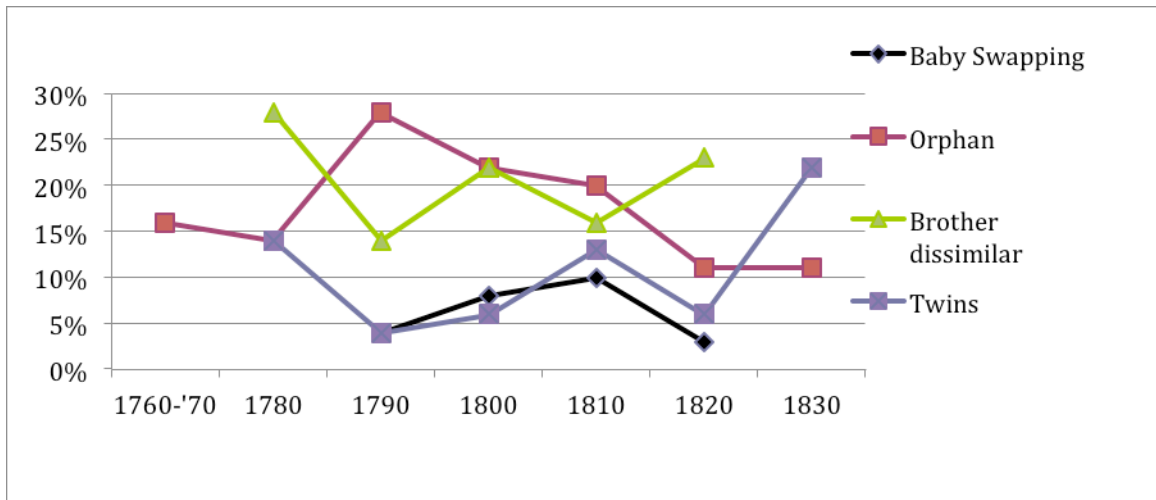
Somiglianze con Ritratti e Miniature – Miniatures and Portraits



La Fausse Vision – Finding of lost relatives and Resurrections

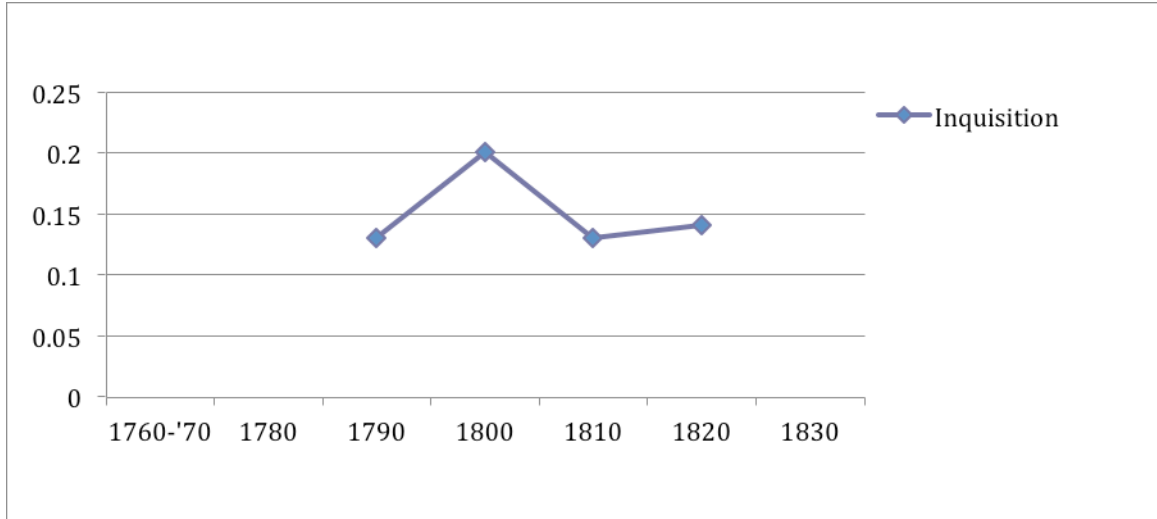


Misfatti identitari : Orphan, baby swapping etc...



6.3.5. Manifestazioni dell'orrore

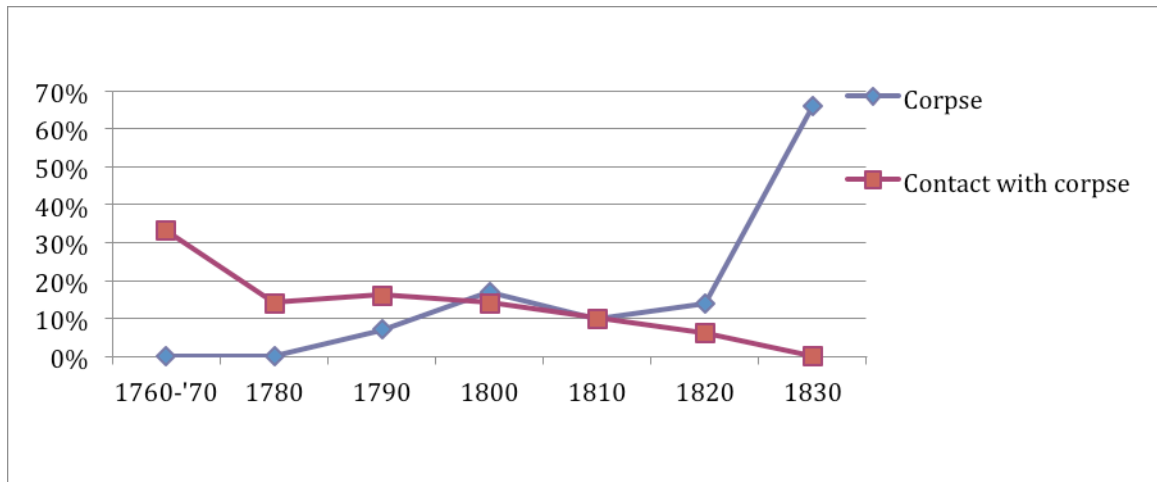
Inquisizione - Inquisition



Tortura - Torture

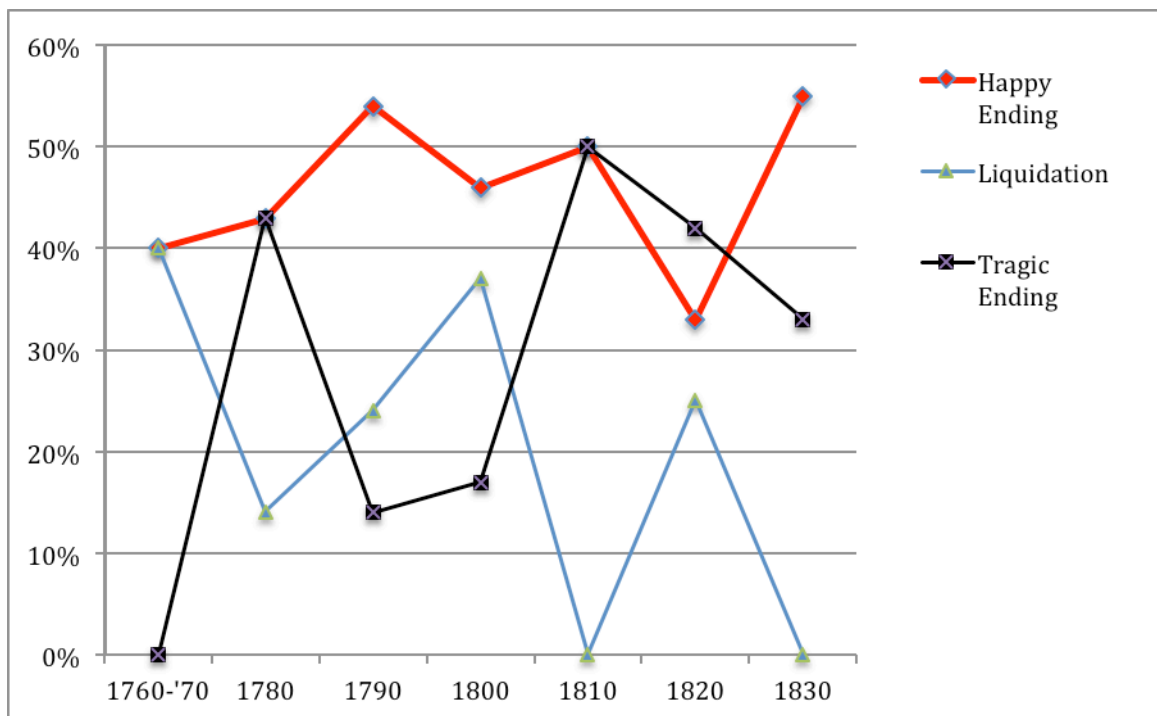


Esposizione e Contatto con Cadaveri - Corpses



6.3.6 Forme dell'epilogo

Lieta fine, rimozione della sciagura, epilogo tragico.



6.4 Risultati ed interpretazioni

Sulla base di queste visualizzazioni, se si dovessero segnalare degli intervalli temporali particolarmente “sensibili” in termini di evoluzione narrativa del genere, questi sarebbero senz’altro gli anni tra il 1780 e il 1789, periodo innovativo-propulsivo di grandi picchi percentuali, gli anni tra il 1790 e il 1800, importantissimo spartiacque tra la consunzione dei vecchi schemi e la frenetica ascesa dei nuovi, e la decade degli anni venti dell’Ottocento, contraddistinta da un netto calo di molti dei motivi fino a quel momento tipologizzanti del genere. Per fare un esempio di quanto espresso, segnalo tra gli imbattuti apici percentuali del 1780 il 43% registrato dal motivo del *Confinement*, il 42% dell’*Unconsummed Incest*, il 57% del libertinaggio (*Libertine*), il 16% delle improbabili resurrezioni di personaggi eliminati o dimenticati nel corso della narrazione e i reati contro il matrimonio - con *Clandestine Wedding* al 48%, *Forced Marriage* al 28% e *Interrupted Marriage* sempre al 28%.

Al contrario, il decennio post-rivoluzionario sembra invece caratterizzato da ciò che in ambito sportivo viene definito un *turnover*: un ricambio periodico dei motivi narrativi costitutivi del gotico. Al di là della discutibilità della formula definitoria, è un fatto che tra il 1790 e il 1805, ciò a cui si assiste è il tramonto di alcune strutture originarie, ormai logore - forme di danneggiamento del matrimonio (15% nel 1790 e 4% nell’1800), motivo dell’*usurper* (15%), riconoscimento per *birthmark* (6%), *bigamy* (7%), *seduction by a man* (15%), *libertine* (28%), *parricide* e *filicide* (4%) - e, contemporaneamente, il picco percentuale di nuove componenti tematiche - *orphan* (28%), *secret passages* (33%), *torture* (22% nei primissimi anni dell’Ottocento), *inquisition* (anch’essa passata dal 13% al 20% nei primissimi anni dell’Ottocento) forme di *fausse vision* (come il 40% di “ritrovamento di un genitore creduto morto”) ed il rapimento (*abduction* al 54%).

Altro interessante fenomeno di questo periodo, è poi la comparsa di alternative narrative, più o meno inedite, spesso speculari ai motivi già esistenti. È questo il caso, ad esempio, di *abduction of a man* (contrapposto al più longevo *abduction of a woman* e attestato, a partire dal 1790, su una media percentuale

del 20% fino a gran parte degli anni trenta dell'Ottocento) di *actual incest* (realmente consumato e non solo sfiorato, tipico del periodo dal 1790 al 1819) o di *actual rape* (contraltare di *attempted and threatened rape* e presente, anche se in minima percentuale, solo nel ventennio 1790-1810,) seguito da *seduction by a woman* (contrario al più classico *seduction by a man* e in auge nel periodo 1790-1810). Allo stesso modo, anche *Inquisition* risulta un prodotto originale della decade degli anni 90 del Settecento (presente per circa 30 anni con una media percentuale del 16%) mentre il motivo della fuga degli amanti (Elopement), apparso già dal 1780 in una percentuale del 7%, registra un picco del 16% nei primissimi anni dell'Ottocento rimanendo poi stabile su una media del 14% fino agli anni trenta dell'Ottocento.

Infine, una breve menzione sul decennio 1820-1830; periodo in cui la maggior parte dei motivi sopravvissuti al rivoluzionamento apportato dalla *German Wave* si avvia verso la più o meno definitiva estinzione. Si tratti principalmente di *Gaiming*, già in netto calo dopo il 1819, *Lunacy*, piuttosto stabile ma praticamente assente dopo il 1829, *Incest*, anch'esso sostanzialmente abbandonato dopo il 1829 ma in ripresa tra il 1810 e il 1820 di ben 15 punti percentuali, fratricidio e parricidio, con cui si esauriscono le forme di danneggiamento delittuose, e le forme di riconoscimento attraverso ritratti e *birthmarks* e miniature, con una distribuzione finale oscillante rispettivamente tra il 5%, il 10% e il 35%.

Per riassumere in pochi tratti questa disamina delle mappature dei motivi narrativi caratterizzanti del genere gotico, è dunque possibile individuare 2 movimenti distinti nel comportamento diacronico degli stessi: uno ascendente e uno discendente. Sono, infatti, *motivi discendenti*:

- Usurpatore (*Usurper*) che registra un progressivo calo dal 50% e 20% del ventennio 1760- 1779 al 14% del 1820
- Bigamia (*bigamy*) che passa dal 16% delle origini al 3% degli anni venti dell'Ottocento
- Libertinaggio (*Libertine*) crollato dal 57% della decade del 1780 al 20% del 1830

- Agnizione dell'eroe attraverso un marchio della pelle o dal suo portamento (*Birthmark* e *noble demeanor*) passati dal 16% tra 1760 e 1779 al 6% degli anni venti dell'Ottocento per quanto riguarda il primo, e dal 33% all'8% nello stesso intervallo per il secondo
- Fortuito o intenzionale scambio di neonati generante un effettivo confusione d'identità (*Baby-swapping*) calato dal 16% delle prime decadi al 3% del 1820.

In senso contrario, è possibile definire *motivi ascendenti*:

- Reclusione (*Confinement*) partito da un modesto 16% tra il 1760 e 1779 e poi decollato su una media incredibilmente stabile del 44% fino alla fine degli anni 30 dell'Ottocento
- Connubio forzato (*Forced Marriage*) colato al picco minimo del 4% nel 1790 ma poi in progressivo rialzo fino al 22% negli anni 20 dell'Ottocento)
- Devianza psicologica (*Lunacy*) passata dal 16% delle origini al 34% della decade del 1820
- Fuga degli amanti (*Elopement*) partira dal 7% di fine Settecento e giunta al 22% nella decade del 1830.

Prima di passare alle conclusioni di questa sezione, nonché del capitolo stesso, è importante procedere con il commento sul grafico delle forme dell'epilogo, suddivise nelle categorie dell'*Happy Ending* (felice risoluzione dell'intreccio a netto vantaggio dell'eroe e dell'eroina), *Tragic Ending* (forma drammatica ed estrema di conclusione del romanzo a svantaggio dell'eroe) e *Liquidation* (ovvero epiloghi improntati su una più sobria rimozione della sciagura e ristabilimento dell'equilibrio originario). Ebbene, se agli albori del genere gotico le forme ottemperate di scioglimento dell'intreccio riguardano essenzialmente l'*Happy Ending* e le *Liquidation*, il 1780 vede l'entrata in scena dell'epilogo *tragico* subito appaiato all'egemone *Happy Ending* su una percentuale rispettiva del 43%. Per quanto riguarda l'*Happy Ending*, questo risultato non fa che confermare la sostanziale stabilità di questa forma d'epilogo – già affermata su un discreto 40% nel ventennio originario (1760-1779), mentre per quanto riguarda il *Tragic Ending*, esso rappresenta l'esordio esplosivo di una possibilità narrativa nuova –

il finale tragico risulta infatti praticamente assente tra 1760 e 1779, rimpiazzato, nel medesimo periodo, dalle forme di *Liquidation* fisse al 40%. Queste stesse forme di *Liquidation* saranno poi protagoniste di un'interessante ascesa nell'intervallo temporale tra 1790 e 1810 (dal 24% al 37%) in una tendenza positiva probabilmente alimentata dal contestuale calo delle forme di *Tragic Ending* (passate dal 43% del 1780 al 14% e 17% nel ventennio tra 1790 e 1810). La vera primavera dell'epilogo tragico è, infatti, in fase di gestazione, pronta a sbocciare a partire del ventennio 1810-1829 con picchi del 50% tra 1810 e 1819 (ancora una volta in parità con l'*Happy Ending*) e del 42% tra 1820 e 1829, quando per la prima volta si attesta a forma di scioglimento dell'intreccio più utilizzata del gotico. Impossibile non notare una coincidenza tra questo particolare moto di ascesa dell'epilogo tragico e le tendenze di distribuzione percentuale del motivo del suicidio, praticamente imperante tra 1800 e 1829:

	1760-'70	1780	1790	1800	1810	1820	1830
Suicidio	33%	14%	25%	40%	36%	37%	22%

Infine, uno sguardo agli anni terminali della temperie gotica (1830 - 1835) rivelano un sostanziale abbandono delle forme di scioglimento a *Liquidation* in favore di una ripartizione percentuale tra *Happy* e *Tragic Ending* stabilita sul 55% per il primo e 33% per il secondo.

6.5 Conclusioni

Eccoci di nuovo giunti, per l'ultima volta, al doveroso atto di sintesi dei dati e dei risultati ottenuti. Nel corso di questo capitolo, si sono presentati tre esperimenti - l'albero evolutivo del genere gotico, forme e funzioni del soprannaturale e mappatura dei motivi narrativi - che seppur non eseguiti per mezzo di strumenti e metodologie computazionali, rientrano comunque nei canoni della ricerca statistico-quantitativa. Per quanto riguarda il primo esperimento, in 6.2 si è dato conto di come l'evoluzione del genere gotico si sia svolta essenzialmente su 4 ramificazioni basilari post-Walpole:

- Ramo A: il gotico ibrido di *The Recess* (3), basato sulla commistione di motivi particolarmente gotici alla struttura dell'*historical romance*.

- Ramo B: il gotico "lealista" e medievale della *quest* identitaria e della lotta all'usurpatore di *The Old English Baron* (2)

- Ramo C: L'intrigo domestico e amoroso stile *The Exiles* (5)

- Ramo D: La caduta dell'eroe-*villain* truffato di *Vathek* (4)

Importante segnalare come attraverso l'opera della Radcliffe - soprattutto *A Sicilian Romance*, *The Romance of the Forest* e *The Mysteries of Udolpho* - le strutture narrative dei rami B e C raggiungano un fortunato punto di fusione da cui appunto sembra scaturire il modello dell'intreccio gotico particolarmente costante. Basato sulla giustapposizione dei temi del *contrasto* tra volontà del singolo e volontà di terzi - spesso gerarchicamente superiori - e della *ricerca* - spesso identitaria o anche mirante al disvelamento di un mistero - punto centrale del prototipo dell'intreccio gotico rimane la ricomposizione dell'equilibrio perduto in termini di legittimità e proprietà. Tutti elementi, in fin de conti, già presenti in *The Castle of Otranto* (1), testo posto alla radice del nostro albero ma la cui portata venne almeno inizialmente offuscata dalle esagerazioni e dall'imperdonabile inverosimiglianza di cui l'opera è pervasa. È poi altrettanto rimarchevole il sodalizio tra la branca 4 e l'elemento magico del ramo E, sviluppatosi in maniera effettiva e capillare solo a partire dai successi germanici di Kahalert (13) e Schiller (15), in cui la caratterizzazione del truffatore (J¹) dell'eroe-dannato è eseguita facendo ricorso ad elementi ascrivibili al dominio del soprannaturale.

Proprio le diverse tipologie e funzioni del soprannaturale sono state poi oggetto del secondo esperimento nella sezione 6.2.2. L'analisi dei 52 romanzi del corpus di riferimento ha rivelato un'equa distribuzione testuale tra forme di soprannaturale accettato (spettrale o umanizzato), razionalizzato (la celebre "scuola" di scrittura inaugurata, di nuovo, da Ann Radcliffe) e assente. Clery adduce quale motivazione alla creazione e alla diffusione della moda del

supernatural explained una questione di genere, secondo la quale l'utilizzo di giustificazioni logiche per motivare apparenti espedienti soprannaturali sarebbe propedeutica alla legittimazione della scrittura femminile. Un recupero dell'immaginazione creativa ed il conseguente ritorno del *supernatural accepted* (soprattutto nella sua connotazione *humanized*) è invece ciò che caratterizza il gotico della *German Wave* e soprattutto quello dal 1810 al 1825. Un periodo, quest'ultimo, in cui le dichiarazioni di Sir Walter Scott dal *Monthly Review* e la progressiva maschilizzazione del mercato letterario – ormai pienamente romantico – liberano lo scrittore dal pesante giogo del didatticismo autorizzando l'impiego di certi portenti a mero scopo d'intrattenimento.

Per quanto riguarda l'ultimo esperimento, in 6.3 si è proposta una mappatura dei diversi motivi narrativi del genere gotico al fine di individuarne le tendenze e le fluttuazioni nel consueto intervallo temporale di riferimento. Tra i diversi elementi presi in considerazione, i motivi ascendenti, discendenti e le innovazioni alternative della *German wave*, quello che più di tutti spicca per rappresentatività e stabilità percentuale è il *confinement*, forma di danneggiamento contrassegnata da Propp con il simbolo X¹⁵. Dunque è la claustrazione²⁵², ed in maniera più estesa il concetto d'isolamento, la vera costante narratologica del romanzo gotico; l'unica presente dalle origini fino all'estinzione del genere e l'unica ad assestarsi su un valore immutato del 43%.

²⁵² Tale consistenza e persistenza del motivo del "confinement" all'interno del genere gotico non fa che rievocare il "grand renfermement" dell'*Histoire de la Folie* di Foucault presentato in 2.5.

CONCLUSIONI

Dopo aver contato gli aggettivi e soppesato le righe e misurato le rime, il formalismo o si arresta in silenzio con l'aria di chi non sa più cosa fare di sé o emette una generalizzazione a sorpresa che contiene il cinque per cento di formalismo e il novantacinque per cento della più acritica intuizione.

Trotskij, *Letteratura e Rivoluzione*

Nell'apprestarmi a scrivere queste righe con cui concluderò, finalmente, la seguente ricerca, non posso nascondere un velo di emozione e di preoccupazione. È proprio nelle conclusioni, infatti, che autore e lettore si trovano effettivamente a convergere nel doveroso atto di ricapitolare, e dunque comprendere, il senso di quanto espresso. Un atto, questo della costruzione del significato, che se da una parte richiede uno sforzo ermeneutico comunitario, dall'altra impone che l'onere dei fornire le prove, e soprattutto le risposte, su cui "puntellare" il suddetto significato ricada sempre e solo su chi scrive. È perciò con un forte senso d'aspettativa e, allo stesso tempo, di responsabilità che in quanto segue ripercorrerò i passaggi più significativi, sia teorici che pratici, della ricerca, al fine di esaudirne gli interrogativi lasciati in sospeso.

Sono partita, dunque, con un'introduzione particolarmente ambiziosa in cui ho evidenziato il *fil-rouge* che, da Aristotele a Moretti, caratterizza il *discorso* critico circa la possibilità di una visione il più possibile d'insieme, "da lontano" secondo l'accezione morettiana, del fatto letterario. Da questa prospettiva, concentrandomi esclusivamente sulla forma romanzesca, mi sono addentrata nelle problematiche riguardanti la genesi e l'evoluzione dei generi letterari, individuando in alcune opere dei formalisti russi un importante luogo teorico. Infatti, nella loro ricerca di un approccio "scientifico" alla materia letteraria e la conseguente visione organicista, e successivamente sistemica, dell'organizzazione delle forme letterarie, saranno proprio i formalisti russi a proporre un modello evolutivo rivoluzionario in cui sia le grandi opere che i

grandi fallimenti (letteratura buona e cattiva) risultano ugualmente corresponsabili delle trasformazioni interne ai diversi generi e al sistema letterario stesso. Da qui, l'esigenza – sollevata in ultima analisi da Moretti - di sondare l'abisso del *great unread*, l'enorme massa di opere non canoniche, oggi dimenticate, al fine di perseguire una visione più ampia ed empiricamente veritiera del sistema "romanzo" e delle leggi che sottendono alla sua evoluzione.

A partire dalla certezza condivisa di quanto sia umanamente impossibile approcciare una tale mole di dati, nel primo capitolo (*Digital Humanities: Storia e problematiche di una disciplina ancora in via di definizione*) ho mostrato come le metodologie e gli strumenti delle *Digital Humanities* rappresentino una valida risposta, al momento l'unica disponibile, per questo tipo d'investigazione critica. In particolare, nel delineare gli aspetti tecnici ed epistemologici della macro-analisi computazionale (tecnica di data-mining di grandi corpora digitali) ho comunque voluto mostrare i limiti ed i nodi ancora insoluti di questa metodologia, sottolineando come solo un importante aspetto d' "interplay" tra ricerca qualitativa (micro-analysis e close-reading) e ricerca quantitativa (macro-analysis e distant reading) possa effettivamente stimolare una sinergia tra il campo umanistico ed informatico apportando della nuova coscienza ad entrambe le discipline. Proprio la questione della possibilità di produrre "nuova conoscenza" attraverso l'impiego della ricerca quantitativa rimane uno dei principali ostacoli per la legittimazione accademica delle *Digital Humanities*; una questione cruciale ai fini della presente tesi – quanto effettivamente questo lavoro contribuisce all'avanzamento degli studi sul romanzo gotico – che riproporrò al termine delle conclusioni.

Proseguendo nella rassegna degli aspetti chiave della ricerca, nel secondo capitolo ci si avvicina sempre di più all'oggetto di studio, appunto il genere gotico, analizzando le diverse definizioni e le altrettante "readings" che, di volta in volta, la critica tradizionale ha utilizzato per descrivere questa particolare stagione del romanzo inglese. Ebbene, un minimo comun denominatore tra i numerosi contributi presi in considerazione è stato l'idea di gotico come cifra della contraddizione e della trasformazione, ossia di gotico come genere "contenitore" per la tensione che accompagna l'estinzione di un vecchio modello – storico, politico, economico e sociale - e l'inizio di uno nuovo. Si è poi voluto

verificare tale assunto, sia a livello di macro-storia che di micro-storia, presentando uno studio della Gran Bretagna durante la cosiddetta *Age of Revolutions*, dal quale è emerso come, al di là degli eventi cardine stigmatizzati della storiografia tradizionale (rivoluzione industriale, rivoluzione francese etc.), altre situazioni, su scala “locale”, siano ugualmente responsabili dell’innesco di un processo di profonda trasformazione estremamente destabilizzante, sia dal punto di vista delle configurazioni economico-sociali che da quelle estetico-culturali.

In un *continuum* tematico, il capitolo terzo si focalizza appunto su quest’ultimo aspetto, analizzando l’evoluzione dell’accezione “gothic” e del concetto del sublime dal punto di vista estetico. A partire dalle teorizzazioni del sublime classico dello pseudo-Longino, passando per il “gusto pittoresco” tardo barocco e poi settecentesco, fino a giungere alle prime teorizzazioni del sublime gotico da parte di Addison, Burke e Aikin, il terzo capitolo contribuisce ad inquadrare le condizioni di possibilità estetico-culturali per il decollo e la diffusione del genere gotico. Altro punto fondamentale riscontrabile in questa sezione della tesi, è l’istituzione delle linee guida della ricerca, presentate sotto forma di tre interrogativi: come e da dove nasce il genere, qual è il suo comportamento durante l’intervallo temporale di riferimento e quali sono le modalità della sua estinzione.

Per quanto riguarda il primo quesito, quello pre-costruzionale, se il secondo capitolo si era occupato, a livello extra-testuale, della cornice storica in cui collocare il genere, in 3.2 ho rintracciato le radici intertestuali della letteratura del terrore nel *roman sentimental* francese dell’Abbé Prévost e d’Arnauld e nella narrativa popolare tedesca delle storie di cavalieri (Ritter), masnadieri (Räuber) e dei romanzi del terrore (Shäuerroman).

Il secondo quesito, relativo all’osservazione delle tendenze e delle trasformazioni del genere a livello cronologico, è stato invece oggetto degli esperimenti formali e narratologici dei capitoli 5 e 6 e troverà qui, nelle conclusioni, degna soddisfazione. Anche il terzo quesito, inerente allo studio delle cause e delle fasi d’estinzione del genere, sarà affrontato, seppur in termini meramente speculativi, in quanto segue.

Ultima menzione, poi, per il capitolo quarto, il quale, con la sua presentazione delle fasi di lavoro per il reperimento dei dati sorgente (bibliografie e corpora digitali) e le sue considerazioni epistemologiche sulla natura dei suddetti dati, si pone come una sorta di pedaggio obbligatorio per il proseguimento della lunga strada dell'investigazione computazionale, effettivamente inaugurata dal capitolo quinto.

Questi sono dunque i nuclei argomentativi attorno ai quali ho voluto strutturare la presente ricerca. Come ho più volte ribadito, lo scopo primario della mia investigazione è sempre stato quello di voler mettere ordine nel contraddittorio apparato critico inerente alla definizione e alla descrizione del genere gotico, individuando, in maniera del tutto empirica e "misurabile", le unità costitutive dello stesso e i suoi pattern d'evoluzione.

Ebbene, secondo i miei calcoli, formula bizzarra ma sicuramente calzante in questo contesto, se dovessimo definire il gotico al livello sincronico, esso si presenterebbe quale forma romanzesca mobile e composita, la cui *généricité*²⁵³ è costituita dalla giustapposizione di elementi stilistici e motivi narrativi ascrivibili al dominio semantico del pericolo e della minaccia, della proiezione verso l'ignoto, delle relazioni interpersonali gerarchizzanti nonché, naturalmente, del soprannaturale, abbinati ad un numero limitato di schemi e combinazioni plottistiche derivanti dal *romance* e dalla tragedia shakespeariana. Tra gli elementi stilistico-formali fondamentali alla costituzione del *dna* generico del gotico, vi sono senz'altro i *definite determiners*, soprattutto articoli determinativi e particelle possessive, forme avverbiali della temporalità (frequenza, puntualizzazione rispetto ad un termine, immediatezza e durata) e forme verbali denotanti azione, motilità (e il suo contraltare statico) e percezione. Arricchisce il quadro, l'uso complementare di un'aggettivazione e di un sistema di parti nominali entrambi ascrivibili al dominio semantico dei valori astratti (anche in termini di qualità personali), mentre costituiscono altri agglomerati sostantivali i

²⁵³ "The concepts of genericity and the effects of genericity have as their goal to think simultaneously about the discursive frame and reading/interpretation as complex processes. Genericity concerns [...] the placement of a text in relation to open generic categories. This relationship is based on the production and/or the recognition of the effects of genericity, inseparable from the effect of textuality." Jean-Michel Adam e Ute Heidmann, *Theory of genericité* (genericity).

campi della fisicità delle emozioni, delle ambientazioni spaziali e temporali e delle relazioni, sia verticali (gerarchie nobiliari e familiari) che orizzontali (compagnia e amicizia). Tutti elementi che tradiscono la radice *romance*, quasi alessandrina²⁵⁴, del gotico, ulteriormente riscontrabile, e riscontrata, dall'analisi delle strutture e delle convenzioni narrative.

Se, infatti, specificità, marcatori temporali (e spaziali), valori astratti, sentimentalismo, digressioni avventurose e rapporti di potere sono stati individuati come le unità minime comuni e distintive del carattere stilistico del gotico rispetto alle altre forme letterarie, i principali modelli plottistici del genere possono essere visti derivare da:

1) un'esasperazione delle tematiche di costrizione e danneggiamento all'interno dello schematismo classico dell'intrigo amoroso (in particolare nel ramo C, ma comunque onnipresente in tutti gli altri).

2) una ripresa, seppur illuministicamente attenuata²⁵⁵, di strutture e convenzioni riconducibili sia alla tragedia di vendetta elisabettiana (ramo B, ma anche A) che al mito faustiano (ramo D).

All'interno di entrambi questi modelli, le situazioni narrative che, di nuovo, distinguono il gotico rispetto agli altri sottogeneri romanzeschi sono:

²⁵⁴ Antenato del *romance* e del romanzo moderno, il romanzo alessandrino è una forma narrativa fiorita nella tarda antichità e caratterizzata da personaggi poveri di profondità psicologica, interamente subordinati al gioco dell'intreccio dalla struttura digressiva e avventurosa. I protagonisti sono in genere una coppia di innamorati coraggiosi e fedeli che vengono separati dalla sorte, a volte addirittura perseguitati, e affrontano una serie mirabolante di avventure rischiose, prima di potersi ritrovare e di celebrare il trionfo con le nozze. Secondo l'ipotesi di K. Kerényi, alle origini del romanzo greco starebbe la rielaborazione delle storie sacre sulla coppia Iside-Osiride, un mito religioso egizio la cui struttura avventurosa risulta assai simili alle peripezie dei protagonisti del romanzo.

²⁵⁵ La ripresa di convenzioni ed espedienti delittuosi di matrice elisabettiana è attenuata in quanto, soprattutto nel primo gotico, i crimini da cui scaturisce il danneggiamento e quindi l'iter di ricomposizione della storia sono allontanati nel tempo, collocate in un *altrove* spazio-temporale che ne riduce l'impatto sul presente diegetico. Le stesse punizioni conferite in fase conclusiva ai *villain* gotici, sono spesso attenuate non comportando la morte dell'antagonista, ma solo esilio o il ritiro in convento. In *The Old English Baron*, ad esempio, non solo il crimine dell'usurpazione illegittima del castello di Lovel è fatto lontano nel tempo, ma l'antagonista Lord Walter trasferirà immediatamente la proprietà usurpata al cognato, il Barone Fitz-Owen, sparendo dalla narrazione per capitoli e capitoli. Inoltre, si è già visto come il protagonista del romanzo, Edmund, non ingaggerà mai, direttamente, la lotta con il Lord Walter, ma farà sì che il suo secondo, Sir Harclays, combatta per lui.

1) l'isolamento dell'eroe; caratterizzato in termini proprii da forme di *allontanamento* dal nucleo familiare - come la morte dei genitori (e) o la cacciata stessa dell'eroe (Y⁵).

2) un senso d'inevitabile coercizione; sia che si tratti di una sequenza divieto - infrazione (k q) o di una ordine-infrazione (k² q), gli eroi del romanzo gotico sono accumulati dalla loro essere soggetti a poteri e volontà superiori (il *désir* di Todorov), non propri, dalla cui trasgressione consegue il movimento della trama verso la salvezza dell'eroe e la ricomposizione dell'equilibrio - ascendente- o verso l'epilogo tragico e la dannazione dell'eroe - discendente.

3) La centralità della percezione, e delle sue distorsioni; fondamentali per la creazione dello spazio d'esitazione necessario all'attecchimento del seme del soprannaturale (sia "accettato" che "spiegato"), le percezioni sensoriali ed emotive dei personaggi svolgono un ruolo di primaria importanza nella creazione di equivoci e colpi di scena inerenti al riconoscimento identitario (*fausse vision*).

Tre situazioni, queste, che trovano ampio rispecchiamento anche nei motivi narrativi tipologizzanti il genere gotico, tra cui spiccano, per stabilità percentuale e cronologica, forme di danneggiamento quali *usurper*, *seduction* e *confinement* e devianza, *lunacy*. Cos'hanno in comune questi quattro motivi? L'allontanamento da un equilibrio normativo attraverso desideri e comportamenti illegittimi, che appunto eccedono la norma. Nel caso di *usurper*, ad esempio, siamo in presenza dell'acquisizione illecita di un bene o di un diritto, mentre nel caso di *confinement* e *seduction*, si tratta di un doppio iter di oggettivazione e appropriazione di una persona, tramite appunto la reclusione e la seduzione sessuale. Nonostante tali eccessi vengano associati dagli scrittori del gotico a figure di aristocratici perversi o chierici dissoluti, entrambi simbolo di un immaginario feudale ancora molto vicino, le trasgressioni di cui sopra funzionano, in realtà, come una traslazione di fantasmi, molto più borghesi e contemporanei: la legittimazione di un'*identità* di classe, il concetto di *luxury* e gli obblighi del *contratto sociale*.

Il primo degli “spettri” sopraelencati, ha a che fare, infatti, con l’urgenza della borghesia inglese di definire e legittimare se stessa. Se il *Robinson Crusoe* di Defoe aveva funzionato come mito di fondazione per quella nascente *middle station of life* che faceva del lavoro, l’autodisciplina, la continenza e il *comfort*²⁵⁶ i propri valori costitutivi, negli anni tra Settecento e Ottocento non solo quella della *middle-class* è una realtà ormai affermata, ma una realtà del tutto costitutiva ed integrante del mondo moderno così come configurato nel Regno Unito: industrializzato, capitalizzato, cittadino. In questo nuovo ordine di cose, le antiche istituzioni dell’aristocrazia e il clero cattolico funzionano come contenitori simbolici per una definizione, in negativo, dell’identità borghese; una classe che trova in ciò che Max Weber identificherà come *etica protestante* un collante perfetto, in cui i principi di sobrietà, industriosità e accumulazione del credito attraverso la mobilità dei capitali e gli scambi commerciali si pongono in antitesi a caratteristiche quali l’eccesso, l’indulgenza, l’indebitamento, e un’idea di ricchezza basata sulla proprietà terriera a trasmissione verticale, tipiche della nobiltà.

Eppure, nonostante la *middle-class* avesse fatto del controllo e della moderazione i propri tratti discriminanti rispetto ad aristocrazia e clero, l’incombente spirito del capitalismo moderno non tardò ad evidenziare una pericolosa contraddizione interna alla morale borghese, ancora in via di cristallizzazione, legata al problema dell’avidità e del consumo. Il secondo spettro evocato dal genere gotico, così come dalla forma romanzesca in generale, è, infatti, quello altrettanto terrificante dell’estremizzazione del desiderio personale incarnato dall’accumulo frenetico di *luxury* (i beni di lusso). Evoluzioni del *comfort* crusoiano, i concetti di *luxury* and *commodity* evocano, sul finire del XVIII secolo, quel lato oscuro dell’individualismo borghese esaltato da Mandeville nella *Favola delle Api* (1715). Come la superstizione, infatti, il consumo edonistico di beni superflui, e quindi di lusso, può essere considerato

²⁵⁶ Si noti l’insistenza del *Robinson* per il concetto di *comfort*: “That which was our present comfort, and all the comfort we had” o ancora più esplicitamente “we had all got safe on shore, and I had not been so miserable as to be left entirely destitute of all comfort and company as I now was” così come “And now I began to apply myself to make such necessary things as I found I most wanted, particularly a chair and a table; for without these I was not able to enjoy the few comforts I had in the world”.

una “manifestation of the passions without the guidance of reason”²⁵⁷; un’indomita passione per l’acquisto e il perseguimento del desiderio individuale che, secondo Bernard Mandeville, nonché, settant’anni dopo, per Adam Smith, costituirebbe la base del progresso materiale e conseguentemente della prosperità nazionale. Nella contestata formula “private vices [...] may be turned into public Benefits”, Mandeville trasforma tali desideri (di nuovo un eco del *désir* todoroviano imperante nel gotico) in vizi, identificando proprio nel soddisfacimento di quest’ultimi l’imperativo necessario ai fini dell’avanzamento del sistema economico²⁵⁸. Ecco allora il secondo grande incubo della *middle-class* inglese; un incubo generato dal paradosso per cui l’individuo borghese, che dovrebbe rifuggire il consumo assuefacente dei *luxury* perché contrario alla propria natura razionale e moderata, si trova, in realtà, ad indugiare avidamente in esso, in quanto proprio la possibilità di godere di un certo tipo di *comfort* e benessere è ugualmente un tratto costitutivo della sua identità di classe.

Dopo la legittimazione identitaria ed il paradosso del consumismo, l’ultimo fantasma borghese che va a riflettersi nelle ombre del genere gotico è quello della socialità. Se, infatti, una delle indubbie conquiste del secolo dei lumi è stato l’aver razionalizzato e regolamentato il concetto di collettività, il gotico da voce al grido profondo ed egoista dell’ “io” moderno, costretto a relazionarsi con le clausole di un *contratto sociale*²⁵⁹ che è già e sempre compromesso tra libertà individuale e ordine pubblico. E qual è il prezzo di tale gestione, normativa e illuminata, della stabilità sociale? Quali sono i danni collaterali del

²⁵⁷ E.J. Clery, op. cit., p.62

²⁵⁸ Non deve stupire dunque se queste affermazioni siano state accolte con notevole ansietà e disdegno da parte di contemporanei e posteri. Ecco Keynes che spiega *The Fable of Bees* citando Leslie Stephen: “Mandeville gave great offense by this book, in which a cynical system of morality was made attractive by ingenious paradoxes. ... His doctrine that prosperity was increased by expenditure rather than by saving fell in with many current economic fallacies not yet extinct. Assuming with the ascetics that human desires were essentially evil and therefore produced “private vices” and assuming with the common view that wealth was a “public benefit”, he easily showed that all civilization implied the development of vicious propensities...” — Leslie Stephen, in *Dictionary of National Biography*, quoted by Keynes, *The General Theory of Employment Interest and Money*, 1964, pp. 359–560.

²⁵⁹ La riflessione sulla posizione dell’individuo all’interno della società costituisce il fondamento di qualunque teoria propriamente politica. Il contrattualismo comprende quindi quelle teorie politiche che vedono l’origine della società in un contratto tra governati e governanti, che implica obblighi precisi per ambedue le parti. In questo modo, accettando spontaneamente le leggi che vengono loro imposte, gli individui cedono una parte della loro assoluta e (potenzialmente) pericolosa libertà per assicurarsi una maggiore tranquillità e sicurezza sociale. Fra i maggiori contrattualisti dell’età moderna vanno annoverati Hobbes (*Leviathan* - 1651), Locke (*Second Treatise of Government* - 1689) e ovviamente Rousseau (*Du contrat social* - 1762).

contrattualismo borghese? Il romanzo gotico propone risposte quali: potere centralizzato, controllo ineludibile, repressione della libertà individuale, *confinement*²⁶⁰.

Ecco, dunque, l' "istantanea" del genere gotico, così come emerge dalla nostra investigazione quantitativa; un quadro che risponde, finalmente, alla prima delle domande poste nel corso della ricerca riguardo gli elementi costitutivi del genere. Per quanto concerne, invece, la questione dei possibili pattern d'evoluzione del gotico, secondo nucleo argomentativo della ricerca, questa troverà in quanto segue concretizzazione finale.

A livello diacronico, infatti, il gotico è un genere romanzesco che si sviluppa, a partire dai primi esperimenti di Smollett, con *Ferdinand Count Fathom* (1753), di Leland, con *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), e naturalmente il più celebre *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole, tra la fine degli anni settanta del Settecento e la prima metà degli anni trenta dell'Ottocento. Questa periodizzazione, condivisa da molte voci della critica tradizionale e proposta quale cornice cronologica di riferimento per il nostro studio, va però riconsiderata alla luce dei dati bibliografici riportati nelle tavole 1 e 2 (capitolo 5.1.1), secondo i quali, un'effettiva e radicale inversione di tendenza, destinata ad esaurire l'egemonia del gotico nel mercato letterario, cominciò a registrarsi già a partire dal 1813. Un netto calo percentuale, infatti, è ciò che caratterizza le tendenze di pubblicazione di nuovi romanzi gotici negli anni finali delle guerre napoleoniche (8% nel 1813 e 7% nel 1814); un crollo che riporterà la media di produzione gotica, per la prima volta dopo il decennio 1770, su una percentuale del 13% durante il periodo dal 1816 al 1820, e del 6% dal 1821 al 1829.

Oltre a fornire un univoco criterio di risoluzione della diatriba critica circa la periodizzazione del genere²⁶¹, tali dati sembrano confermare, almeno in parte, il comune luogo teorico secondo cui l'apparizione sul mercato dei primi romanzi storici di Scott costituisca uno delle principali cause del declino del genere (dato

²⁶⁰ Interessante l'intuizione di Defoe a proposito del problema del *confinement* e della sua rappresentazione quando in *Serious Reflections* (1720) afferma: "It is as reasonable to represent one kind of imprisonment by another, as it is to represent anything that really exists by that which exists not".

²⁶¹ Ogni autore che si appresti ad uno studio del genere nella sua interezza ne propone una: A.B. Tracy, *The Gothic Romances, 1790-1830*, D.Punter, *The Literature of Terror from 1765 to present day*, Maurice Levy *Le Roman gothique anglais, 1764-1824* e molti altri.

che gli anni della pubblicazione del ciclo dei *Waverley Novels*²⁶² coincidono perfettamente con quelli del declino percentuale del gotico). Ma l'ascesa ed il ruolo della figura intellettuale di Sir Walter Scott nel mercato letterario inglese, sia come romanziere e *reviewer*, è solo una delle ragioni per dar conto del logoramento del sistema di strutture e convenzioni della forma gotica registrato a partire dagli anni dieci dell'Ottocento. Come si è visto, infatti, nel corso del capitolo quinto, un secondo fattore di grande impatto per l'innescare di decisive trasformazioni all'interno della produzione gotica è quello dell'aumento del prezzo della carta. Questo perché la crisi finanziaria, e conseguentemente editoriale, che colpì l'Inghilterra durante le ultime fasi delle guerre napoleoniche, favorì l'avvento e la divulgazione di forme di composizione più brevi, tra cui racconti e soprattutto poesia. Proprio tale contiguità cronologica tra il genere gotico e la florida stagione creativa della poesia romantica di seconda generazione si tradusse, in breve tempo, in una sorta di biunivoco contagio, se non vera e propria compenetrazione, tra le due forme in termini di temi e caratterizzazioni attanziali. L'esemplificazione massima del suddetto sistema di prestiti tra repertorio gotico e poesia romantica la si può rintracciare nella figura, letteraria e mondana, di Lord Byron. Non solo l'impetuoso autore del *Child Harold* contribuisce a raffinare il personaggio del *villain* gotico, convogliandolo nella più ambivalente e tormentata categoria dell'eroe byroniano, ma riuscirà anche a riconvertire il gotico da genere eccessivo e fantasmagorico d'importazione germanica, a forma letteraria, sebbene ugualmente oscura e morbosa, più introspektivamente profonda e genuinamente britannica. Non a caso, la produzione gotica *after-byron*²⁶³ si distingue, rispetto ai romanzi del primo ventennio e a quelli della *German-wave*, per una maggiore profondità e caratterizzazione dell'interiorità del protagonista, la cui coscienza diviene progressivamente il punto principale di focalizzazione attraverso cui gli eventi romanzeschi vengono filtrati e presentati²⁶⁴.

²⁶² Tra le varie opere ricordo *Waverley, or, Tis Sixty Years Since (1814)*, *Guy Mannering, or, The Astrologer (1815)*, *The Antiquary (1816)* seguite poi dalle tre serie di *Tales of my Landlord* tra il 1816 e il 1824 di cui i celebri *Rob Roy (1818)* e *Ivanhoe (1819)* fanno parte.

²⁶³ Termine che richiama sia al ruolo ispiratore del poeta nei confronti di altri scrittori "seguaci" – spesso amici o comunque appartenenti al suo *entourage* – sia ad una "maniera" byronica nei temi e nei modi di costruzione dei romanzi.

²⁶⁴ Non a caso, nei romanzi pubblicati successivamente al 1814, tale moto di esplorazione ed approfondimento della coscienza del personaggio si percepisce a partire dagli stessi titoli, ormai

Ma proprio quando questo tentativo di sofisticazione, nonché di conseguente “elevazione”, anche linguistica (5.2.3), del genere è in atto, l’enorme popolarità dei romanzi storici di Scott, la progressiva mascolizzazione del *reading public* e della sua domanda di mercato nonché l’inizio di una nuova era d’equilibrio politico-sociale improntato sulla pace ed il ripristino dell’ordine inaugurata dal Congresso di Vienna, sferreranno il colpo di grazia al gotico, che nel corso degli anni venti dell’Ottocento tenta di sopravvivere alla voga del romanzo storico rispolverando il proprio filone d’*historical romance* con intrecci storicamente contestualizzati.

Concludo qui la nostra panoramica diacronica del genere con una serie di considerazioni strettamente narratologiche. Sviluppatisi secondo quattro direttrici plottistiche più o meno costanti – tra l’altro già presenti fin dal ventennio originario 1770 al 1789 – il romanzo gotico ripone l’essenza della propria evoluzione nelle tendenze di distribuzione delle unità più piccole e mobili dell’intreccio: i motivi narrativi. Sono i motivi, infatti, le componenti più facilmente importabili da un sistema letterario ad un altro - dalla Francia dell’Abbé Prévost, e successivamente del Marquis de Sade, o dalla Germania delle Märchen e di Friederich Schiller – così come sono i motivi che, a livello più superficiale e quindi immediato, assegnano la narrazione ad un orizzonte distintivo di genere. In quest’ottica, notiamo come la *German wave* si presenti quale circoscritto intervallo temporale di sperimentazione alternativa nel quale inaugurare motivi legati all’introduzione di nuove entità atanziale (Inquisizione e Società Segrete), alla manifestazione dell’orrore (tortura, contatto con cadaveri, decomposizione ecc..) o all’infrangimento di tabù sessuali (incesto consumato, stupro consumato, seduzione da parte di una donna).

Le decadi successive alla parentesi appena delineata (1790 1810) rivelano, invece, una sorta di doppia urgenza del genere gotico, ormai giunto nella sua fase discendente, di recuperare, da un lato, il proprio carattere originario, e quindi i propri motivi tipologizzanti, e dall’altro di misurarsi con l’ormai matura sensibilità romantica di prima, ma soprattutto, seconda generazione. Sono quindi progressivamente abbandonate le forme del vizio che

totalmente focalizzati su singoli nomi di protagonisti “mattatori”: *Aida Reis, Glenarvon, Zastrozzi, Ernestus Berchtold, Melmoth the Wanderer, The Vampyre, Frankenstein, Warbeck of Wolfstein, Salathiel, Fitzallan* etc..

connotavano gli eroi e i *villain* del primo gotico (*Bigamy, Gaming e Libertine*) mentre nuovo impulso è dato alle tradizionali forme di danneggiamento (i classici *Abduction e Forced Marriage* e lo shakespeariano *Fratricide*), di minaccia (*unconsummed incest*), di mobilità (*elopement, shipwreck, secret passages and panels*) e di conformazione familiare dei protagonisti (*orphan, twins e brothers dissimilar*). Questa stessa sincronia tra le tendenze percentuali dei motivi caratterizzanti gli anni del decollo del genere e quelle relativi agli anni del suo tramonto è poi ulteriormente confermata dai dati sulle forme dell'epilogo, dai quali si evidenzia chiaramente come dopo la decade del 1780, anche nel periodo tra il 1810 e il 1829 il gotico recupera l'uso del finale tragico; una consuetudine narrativa particolarmente affine al titanismo e alle estreme passioni degli eroi del Byron, così come di P.B.Shelley e di Lady Lamb, nonché tipica dell'immaginario tardo romantico nella sua interezza.

A questo punto, il temibile quesito concernente se e in che misura i risultati qui esposti rappresentino effettivamente una "nuova conoscenza" nel campo degli studi letterari goticisti non è più procrastinabile. In particolare, ciò che il lettore si starà – giustamente- domandando è, in primo luogo, se questa mole di dati aggiunga effettivamente qualcosa d'inedito al quadro teorico elaborato dalla ricerca qualitativa. Qualora la risposta dovesse propendere per il no, e quindi il lettore giudichi che i suddetti dati non facciano che confermare qualcosa di già noto e divulgato dalla critica tradizionale, allora si porrebbe il problema di come dover considerare tali convalide. Sono esse una forma mascherata di fallimento della ricerca quantitativa rispetto a quella qualitativa? E su quali basi è possibile stabilire questo? Quali sono gli strumenti per valutare l'apporto della ricerca quantitativa nel panorama acquisito degli studi letterari? Per rispondere a tutte queste perplessità evitando, allo stesso tempo, di cadere in facili allarmismi e generalizzazioni²⁶⁵, credo sia opportuno considerare i suddetti interrogativi da un punto di vista epistemologico.

²⁶⁵ Troppo spesso, infatti, i commenti e le recensioni a questo tipo d'investigazioni si traducono in obiezioni circa l'impossibilità di ricondurre la poeticità e l'emozione, che pervadono ogni riga di un testo letterario, in tabelle e indici. Una critica appiattita e impersonale, quella computazionale, che, inseguendo la chimera dell'oggettività scientifica, perderebbe tutte le sfumature di ciò che da fatto artistico diviene sequenza indistinta di *token*. Ora, se è innegabile che nel passaggio da micro a macro-analisi (così come da *close* a *distant reading*) si perdono i "dettagli" delle singole opere è altrettanto vero che questo avviene a vantaggio di un qualcosa di ugualmente, se non maggiormente (in quanto ancora poco studiato) importante: la visione

In *La logica della scoperta scientifica*, Karl Popper suddivide ricerca qualitativa e quantitativa in base alle diverse tipologie di ragionamento - induttivo e deduttivo - utilizzate da ciascun metodo. Piuttosto che spiegare fenomeni complessi tramite descrizioni verbali, infatti, la ricerca quantitativa mira a testare ipotesi con valori numerici e grafici. Non si tratta, quindi, di una ricerca qualitativa *a posteriori* di tipo *induttivo*, ma di cercare conferma a teorie fatte *a priori* tramite *deduzioni*. Proprio per questo, la ricerca quantitativa deve già e sempre presupporre un principio di falsificabilità giacché, per essere controllabile, cioè scientifica, deve contenere nelle sue premesse le condizioni di possibilità per un esperimento che la possa dimostrare integralmente falsa. Nonostante l'apparente paradosso, in termini logici, qualora il principio di falsificabilità²⁶⁶ della ricerca venisse meno, sarebbe impossibile controllarne la validità.

Ecco dunque che sulla base di queste premesse, è finalmente possibile considerare la nostra ricerca un valido contributo all'avanzamento degli studi letterari per tre diversi ordini di ragioni, ugualmente importanti:

1. Aver dato conto del modello di composizione gotico – sia in termini di tendenze stilistico-formali che di strutture narrative - a livello empirico.
2. Aver dato conto del modello di composizione gotico su ampia scala, prendendo cioè in esame campioni testuali d'inedite proporzioni.
3. Aver confermato²⁶⁷, a livello sperimentale, molti dei luoghi teorici della ricerca qualitativa tradizionale, ridefinendone, in alcuni casi, le ipotesi.

d'insieme del sistema letterario. La macro-analisi, infatti, non solo garantisce la possibilità di un'investigazione di fenomeni letterari su larga scala, ma individua nuovi fenomeni e nuove sfide impercettibili e impercettibili da una prospettiva più ravvicinata. Per quanto riguarda, poi, l'idea di una metodologia "impersonale", in cui la tecnologia soppianta il ruolo "autorale" del critico, questo risulta essere quanto più di distante dalla realtà. Non solo, infatti, la figura del critico è profondamente centrale nell'*imprinting* della ricerca (presente nella fase di selezione e preparazione dei dati, nella scelta delle unità d'analisi, nell'organizzazione visuale e concettuale dei risultati e nella loro interpretazione) ma data l'entità ed il volume di informazione da processare, la figura del critico si pluralizza dando vita, in maniera del tutto inedita, ad un concetto collettivo di "critica di squadra".

²⁶⁶ "L'oggettività delle asserzioni della scienza risiede nel fatto che esse possono essere controllate intersoggettivamente" (Popper, *Logica della Scoperta scientifica*, 1934)

²⁶⁷ Nel mondo scientifico, il valore della "conferma" è assolutamente essenziale in termini di *valutazione*. Poniamo il caso, infatti, che il risultato dell'esperimento – il fatto scientifico da valutare - sia in accordo con quanto predice la teoria di riferimento: la valutazione di questo fatto sarà, di fatto, positiva, qualora si ritenesse che la metodologia seguita sia corretta.

Mi rendo conto che tali conclusioni potrebbero essere accolte con una certa delusione da coloro che, riponendo nella metodologia computazionale l'ultima speranza per un possibile *breakthrough* critico, si aspettavano che questa ricerca riuscisse ad evidenziare qualcosa di energicamente inaspettato nel panorama di studi critici sul romanzo gotico, sfatando, magari, qualche luogo comune. Sarebbe stato bello poter affermare, per assurdo, che il soprannaturale non è, in realtà, una componente primaria per la definizione del genere gotico o che castelli e baroni siano elementi solo liminali di questo tipo di forma letteraria. Ma ciò non è stato possibile; non in questi termini, almeno.

A chi o cosa attribuire, allora, tale impossibilità? Probabilmente alla cornice cronologica entro cui la ricerca s'inserisce nonché alla più o meno assoluta novità del tentativo. Ogni ricerca, infatti, non può seguire un processo lineare nei suoi sviluppi, almeno finché non si stabiliscono dei nuovi paradigmi che possano fungere da precedenti e linee guida per esperimenti e studi a venire. La mia tesi va dunque esaminata in quest'ottica: quella che Thoman Kuhn definì come la fase di stadio *pre-paradigmatico*, dove non si sa ancora che tipo di ricerca intraprendere perché non si sa cosa possa essere davvero rilevante. In questa fase, infatti, non solo si è incerti su cosa studiare di preciso o su che tipo di unità concentrarsi, ma nemmeno si sa quale tipo di dati e procedure prendere in considerazione giacché, come spiega Kuhn in *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*:

In assenza di un paradigma o di un qualcosa che possa aspirare a diventare tale, può succedere che tutti i fatti che in qualche modo possono interessare lo sviluppo di una data scienza sembrano ugualmente rilevanti. Ne consegue che la raccolta iniziale di fatti è un'attività molto più casuale di quella resa familiare dal successivo sviluppo scientifico. Inoltre, la mancanza di una ragione che spinge a cercare qualche forma particolare di informazione più recondita, la raccolta di fatti è di solito ristretta a quei dati che si trovano già a portata di mano.²⁶⁸

Sulla base di quanto espresso finora, l'unica speranza per il futuro degli studi letterari, così come di quello delle metodologie computazionali applicate, è che

²⁶⁸ T.Kuhn, *La logica delle rivoluzioni scientifiche* (1962), Einaudi, Torino 2009, p.35

altri si cimentino in questo tipo d'investigazioni, anche riprendendo questa stessa tesi e giungendo, con i medesimi dati, a conclusioni del tutto diverse. Sarei lieta di sapere che i miei errori, gli errori di questa ricerca, contribuiscano allo sviluppo di una nuova scienza delle forme letterarie, la quale, nella sua maturazione da uno stadio pre-paradigmatico ad uno più propriamente paradigmatico, sarà finalmente in grado di dotare la ricerca umanistica dell'oggettività e l'originalità di cui ha disperatamente bisogno.

PARTE TERZA

APPENDICI

APPENDICE I

Bibliografia – ricostruita - del Genere Gotico 519 romanzi 1764-1834

year	author	TITLE
1764	Walpole H.	The Castle of Otranto. A Story
1768	Gunning S.	Barford Abbey
1771	Mackenzie H.	Man of Feeling,
1772	Hutchinson W.	The Hermitage, A British Story
1773	Aikin A.L.	Sir Bertrand A Fragment, Miscellaneous Pieces in Prose
1777	Reeve C.	The Champion of Virtue
1777	Mackenzie H.	Julia de Roubigne
1778	Reeve C.	The Old English Baron: A Gothic Story
1778	Anon	Edward, ou le Spectre du Chateau
1783	Lee S.	The Recess, or, a Tale of Other Times
1783	Reeve C.	Two Mentors: A Modern Story
1786	Miss Fuller	Alan Fitz-Osborne, an Historical Tale
1786	Mrs Harley	St. Bernard's Priory, an Old English Tale
1786	Beckford W.	Vathek: An Arabian Tale
1788	Hookham	The Apparition, a Novel
1788	Mrs Harley	The Castle of Mowbray, an English Romance
1788	Smith C.	Emmeline, the Orphan of the Castle
1788	Anon	Powis Castle; or, Anecdotes of an Ancient Family
1788	Reeve C.	The Exiles: Or, the Memoirs of the Count De Cronstadt
1788	Rowson S.	Inquisitor: Or, Invisible Rambler.
1788	Anon	The School for Fathers: Or, Victim of a Curse
1789	Radcliff A.	The Castles of Athlin and Dunbayne, a Highland Story
1789	White J.	Earl Strongbow; or, the History of Richard de Clare and Geralda
1789	Smith C.	Ethelinde; or, the Recluse of the Lake
1789	Mrs Howell	Rosenberg; a Legendary Tale
1789	Harley M.	Priory of Saint Bernard
1789	Mr Nicholson	The Solitary Castle
1789	Pye H.J.	The Spectre
1789	Moore J.	Zeluco: Various Views of Human Nature
1789	Anon	Seymour Castle; or, the History of Julia and Cecilia

1790	White J.	The Adventures of John of Gaunt, Duke of Lancaster
1790	by the author of..	Gabrielle de Vergey, an Historical Novel
1790	Radcliffe A.	The Sicilian Romance
1790	Ballin R.	The Statue Room, an historical Romance
1791	White J.	The Adventures of King Richard Coeur-de-Lion
1791	Mackenzie A.M	Danish Massacre, an Historical Fact
1791	Anon	The Duchess of York: an English Story
1791	Anon	Edwy, Son of Ethelred the Second, an Historical Tale
1791	Anon	Lady Jane Grey, an Historical Tale
1791	Radcliffe A.	The Romance of the Forest, interspersed with some pieces of poetry
1791	J. Fox Jun.	Tancred, a Tale of Ancient Times
1791	Reeve C.	The School for Widows
1791	Siddons H.	William Wallace: Or, the Highland Hero
1792	Anon	The Castle of St. Vallery
1792	Anon	Edelfrida, a Novel
1792	Anon	Emily: or, the Fatal Promise, a Northern Tale
1792	George Walker	The Romance of the Cavern; or, the History of Fitz-Henry and James
1792	Anon	The Rock of Modrec; or, the Legend of Sir Eltram. An Ethical Romance
1792	Holcroft T.	Anna St.Ives
1792	Bage R.	Man as He is
1792	Miss Street	The Recluse of the Appennines
1792	Robinson M.	Vancenza: Or, The Dangers of Credulity
1793	Anon	Ashton Priory
1793	Mrs Parson	The Castle of Walfenbach, a German Story
1793	Anon	Mortimore Castle, A Cambrian Tale
1793	Smith C.	The Old Manor House
1793	Mrs Pilkington	Rosina, a Novel
1793	Roche R.M.	The Maid of the Hamlet
1794	Anon	The Cavern of Death, a Moral Tale
1794	Anon	Count Roderick's Castle; or, Gothic Times. A Tale
1794	Anon	Hartlebourn Castle, a descriptive English Tale
1794	Walker, G.	The Haunted Castle, a Norman Romance
1794	Cullen S.	The Haunted Priory; or, the Fortunes of the House of Rayo
1794	Professor Kramer	Herman of Unna, a Series of Adventures of the Fifteenth Century
1794	Broomley E.N.	Ivey Castle, a Novel
1794	Parsons E.	Lucy, a Novel
1794	Kelly I.	Madeline; or, the Castle of Montgomery, a Novel
1794	Radcliffe A.	The Mysteries of Udolpho, a Romance
1794	Anon	The Mystic Cottager of Chamouny, a Novel
1794	Kahlert K.F.	The Necromancer; or, the Tale of the Black Forest. Founded on Facts
1794	Smith C.	The Banished Man
1794	R.C.	Castle Zittaw
1794	Anon	Count Roderic, Äôs Castle: Or, Gothic Times
1794	Bennet A.M.	Ellen, Countess of Castle Howel
1794	Godwin W.	Things as they are: Or, The Adventures of Caleb Williams
1795	Mrs Meeke,	The Abbey of Clugny

1795 Kelly I.	The Abbey of St. Asaph
1795 Anon	Arville Castle, an Historical Romance
1795 Bird J.	The Castle of Hardayne
1795 Lathom F.	The Castle of Ollada, a Romance
1795 Musgrave A.	Cecily; or, the Rose of Raby, an Historical Novel
1795 Walker G.	The House of Tynian, a Novel
1795 Mackenzie A.M.	Mysteries Elucidated, a Novel
1795 rev. Walker R.	Netley Abbey: a Gothic Story
1795 Parker M.E.	Orwell Manor, a Novel
1795 Anon	Phantoms of the Cloister; or, the Mysterious Manuscript, a Novel
1795 Weber V.	The Sorcerer, a Tale
1795 Mrs Sherwood	The Traditions, a Legendary Tale
1795 Anon	The Victim of Magical Delusion; or, the Mystery of the Revolution of P.L
1795 Schiller J.C.F.	The Ghost-Seer: Or, Apparitionist. From the German of Schiller
1795 Mrs Meeke	Count Saint Blanchard: Or, the Prejudiced Judge
1795 Grosse K.F.	The Dagger, translated from the German of Grosse
1795 Fenwick E.	Secrecy: Or, the Ruin on the Rock
1795 Anon	Waldeck Abbey
1796 Unpatronized Female	Austenburn Castle
1796 Veit Weber	The Black Valley, a Tale
1796 Mrs Bonhote	Bungay Castle: a Novel
1796 Cullen S.	The Castle of Inchvalley: a Tale--alas!--Too True
1796 Roche R.M.	The Children of the Abbey
1796 Arnold S. Jun	The Creole; or, the Haunted Island
1796 Helme E.	The Farmer of Inglewood Forest, a Novel
1796 Von Grosse	The Genius, or the Mysterious Adventures of Don Carlos de Grandez
1796 Palmer J. Jun	The Haunted Cavern, a Caledonian Tale
1796 Marquise of Grosse	Horrid Mysteries
1796 Mary Robinson	Hubert de Sevrac, a Romance of the Eighteenth Century
1796 Landsell Tenterden S.	Manfredi, Baron St. Osmund, an Old English Romance
1796 Lewis M.G.	The Monk, a Romance
1796 Anon	Montford Castle: or, the Knight of the White Rose, an Historical Romance
1796 Mrs Parson	The Mysterious Warning, a German Tale
1796 Mr Singer	The Mystic Castle; or, Orphan Heir, a Romance
1796 Mackenzie A.M.	The Neapolitan; or, the Test of Integrity, a Novel
1796 Mrs Kelly,	The Ruins of Avondale Priory, a Novel
1796 Mrs Burke	The Sorrows of Edith; or, the Hermitage of the Cliffs, a Descriptive Tale
1796 Mr.Singer	The Wanderer of the Alps; or, Alphonso, a Romance
1796 Bage R.	Hermsprong: Or, Man as he is not
1796 Smith C.	Marchmont
1796 Palmer J.	The Mystery of the Black Tower
1796 Walker G.	Theodore Cyphon: Or, the Benevolent Jew
1797 Lee H.and S.	The Canterbury Tales
1797 Hervey E.	The Church of St. Siffrid
1797 Anon	The Count de Santerre, a Romance
1797 Anon	Days of Chivalry, a Romance

1797	Anon	Edmund of the Forest, an Historical Novel
1797	Selden C.	The English Nun
1797	Mrs Parson	The Girl of the Mountains, a Novel
1797	Moore G.	Grasville Abbey, a Romance
1797	Anon	The Horrors of Oakendale Abbey
1797	Anon	The House of Marley, a Novel
1797	Ann Radcliff	The Italian; or, the Confessional of the Black Penitents, a Romance
1797	Anon	The Knights; or, Sketches of the Heroic Ages, a Romance
1797	Fox J.	Santa-Maria; or, the Mysterious Pregnancy, a Romance
1797	Anon	Ulric and Ilvina, a Scandinavian Tale
1797	Sir S.E.	Munster Abbey
1797	Meeke M.	The Mysterious Wife
1798	Anon	The Animated Skeleton
1798	Faulder R.	The Castle of Beeston; or, Randolph, Earl of Chester
1798	Kendall A.	The Castle on the Rock; or, Memoirs of the Elderland Family
1798	Roche R.M.	Clermont, a Tale
1798	Mackenzie A.M.	Dusseldorf; or, the Fratricide, a Romance
1798	Lathom F.	The Midnight Bell, a German Story, founded on Incidents in Real Life
1798	Mrs Patrick	More Ghosts!
1798	Anon	Mort Castle, a Gothic Story
1798	Mrs Sleath	The Orphan of the Rhine, a Romance
1798	Charlton M.	Phedora; or, the Forest of Minski, a Novel
1798	Mrs Meeke	The Sicilian, a Novel
1798	Musgrave A.	The Solemn Injunction, a Novel
1798	Miss Pilkington	The Subterranean Cavern; or, Memoirs of Antoinette de Monflorance
1798	Landsell S.	The Tower, a Romance of Ruthyne
1798	Parson E.	Anectodes of Two Well-Known Families
1798	Lucas Rev. C.	Castle of St. Donats: Or, The History of Jack Smith
1798	Kendall A.	The Castle on the Rock
1798	Sicklemore R.	Edgar: Or, the Phantom of the Castle
1798	Tomlins E.S.	Rosalind De Tracy
1798	Young. M.J.	Rose-mount Castle: or, False Report
1799	Helme	Albert; or, the Wilds of Strathnavern
1799	Ireland W.H.	Abbess, a Romance
1799	Mrs Cooke	Battleridge: an Historical Tale
1799	Anon	Count di Novini; or, the Confederate Carthusians, a Neapolitan Tale
1799	Anon	Ethelwina; or, the House of Fitz-Auburne, a Romance of Former Times
1799	Kerr A.	The Heiress di Montalde; or, the Castle of Bezanto
1799	Anon	Llewellin, a Tale
1799	Butt M. (Sherwood)	Margarita, a Novel
1799	Anon	Montrose; or, the Gothic Ruin, a Novel
1799	W.C. Proby	The Mysterious Seal, a Romance
1799	Anon	A Northumbrian Tale
1799	Mrs Martin	Reginald; or, the House of Mirandola, a Romance
1799	Mrs Showes	The Restless Matron, a Legendary Tale
1799	Godwin W.	St-Leon: a Tale of the Sixteenth Century

1799 Anon The Spirit of the Elbe, a Romance
 1799 Mrs Parsons The Valley of St. Gothard, a Novel
 1799 Anon A Winter's Tale
 1799 F.E. The Castle of Montreuil and Barre
 1799 Young M.J. East Indian: Or, Clifford Priory
 1799 Thomas F.T. Monkwood Priory
 1799 Anon Montrose: Or, the Gothic Ruin
 1799 Charlton M. Rosella: Or, Modern Occurrences
 1800 Kern A. Adeline St. Julian; or, The Midnight Hour.
 1800 Meeke M. Anecdotes of the Altamont Family. A Novel.
 1800 Mrs Crofts Ankervick Castle: A Novel.
 1800 Holloway W. The Baron of Lauderbrooke. A Tale.
 1800 Regnault-Warin J.B. The Cavern of Strozzi. A Venetian Tale.
 1800 Craik H. Henry of Northumberland; or, The Hermit's Cell,
 1800 Williams W.F. Fitzmaurice: A Novel.
 1800 Linley W. Forbidden Apartments. A Tale.
 Vulpus C.A.; tr.
 1800 Hinckley The History of Rinaldo Rinaldini, Captain of Banditti
 1800 Sheriffe S. Humbert Castle; or, The Romance of the Rhone. A Novel.
 1800 Sicklemore R. Mary-Jane. A Novel.
 1800 Somerset H. Jacqueline of Olzenberg; or, Final Retribution. A Romance.
 1800 Anon Midsummer Eve, or The Country Wake. A Tale of the Sixteenth Century
 1800 Pigault-Lebrun C.A. Monk of the Grotto; or, Eugenio and Virginia.
 1800 Roche R.M. Nocturnal Visit: A Tale.
 1800 Hervey E. The Mourtray Family. A Novel.
 1800 Anon Mysterious Penitent; or, The Norman Chateau, A Romance.
 1800 Lathom F. Mystery: A Novel.
 1800 Anon Ruins of St. Oswald.
 1800 Ireland W.H. Rimualdo; or, The Castle of Badajos. A Romance.
 1800 Elson J. Romance of the Castle.
 1800 Proby W.C. Spirit of the Castle. A Romance.
 1800 Anon The Spirit of Turretville; or, The Mysterious Resemblance.
 1800 Mrs Kendall Tales of the Abbey: Founded on Historical Facts
 1800 Walker G. Three Spaniards, A Romance
 1800 Yorke, Mrs R. M. P. Valley of Collares; or, The Cavern of Horrors. A Romance
 1800 Chilcot H. Moreton Abbey; or, The Fatal Mystery, A Posthumous Romance
 1801 Curties, T. J. Horsley Ancient Records; or, The Abbey of St. Oswythe. A Romance
 1801 Mrs Isaacs Ariel; or, The Invisible Monitor
 1801 Mills F.M. The Castle of Villeroy, A Romance
 1801 Musgrave A. The Confession: A Novel
 1801 Evans R. The Dream, or Noble Cambrians. A Novel
 1801 Smith M.L. The Fugitive of the Forest. A Romance
 1801 King S. Fortnum The Fatal Secret; or, Unknown Warrior; A Romance of the Twelfth Century
 1801 Yorke, Mrs R. M. P. The Haunted Palace; or, The Horrors of Ventoliene. A Romance
 1801 Lucas C. The Infernal Quixote: A Tale of the Day
 1801 Anon Lusignan; or, The Abbaye of La Trappe. A Novel

1801 Somerset H.	Martyn of Fenrose; or, The Wizard and the Sword. A Romance
1801 By a Young Lady	The Monastery of Gondolfo. A Romance
1801 Sands J.	Monckton; or, The Fate of Eleanor
1801 Parsons E.	The Peasant of Ardenne Forest: A Novel
1801 Meeke M.	The Mysterious Husband. A Novel
1801 Charlton M.	The Pirate of Naples. A Novel
1801 Kelly I.	Ruthinglenne; or, The Critical Moment. A Novel
1801 Mrs Croffts	Salvador, or Baron de Montbelliard
1801 Yorke, Mrs R. M. P.	The Romance of Srynyma; or, The Prediction Fulfilled!!
1801 Helme E.	St. Margaret's Cave; or, The Nun's Story, An Ancient Legend
1801 MacKenzie A.M.	Swedish Mysteries; or, The Hero of the Mines of Delecarlia. A Tale
1802 Miss Pilkington	Accusing Spirit; or, De Courcy and Eglantine. A Romance
1802 Parker, M.E.	Alfred; or, The Adventures of the Knight of the Castle. A Novel
1802 Lathom F.	Astonishment!!! A Romance of a Century Ago
1802 Kelly I.	Baron's Daughter A Gothic Romance
1802 tr. Geisweiler Maria	The Bride's Embrace on the Grave; or, The Midnight Wedding
1802 F. H. P.	Castle of Caithness: A Romance of the Thirteenth Century
1802 Sheriffe S.	Correlia; or, The Mystic Tomb. A Romance
1802 Anon	Hatred; or, The Vindictive Father, A Tale of Sorrow
1802 MacKenzie A.M.	Martin & Mansfeldt, or The Romance of Franconia
1802 Meeke M.	Midnight Weddings. A Novel
1802 Harvey J.	Minerva Castle. A Tale
1802 Hasworth, H. H.	Lady of the Cave; or, The Mysteries of the Fourteenth Century
1802 Millikin A.	Plantagenet; or, Secrets of the House of Anjou.
1802 Parsons E.	The Mysterious Visit: A Novel Founded on Facts
1802 Curties, T. J. Horsley	The Scottish Legend, or the Isle of Saint Clothair
1802 Harvey J.	Warkfield Castle. A Tale
1802 Melville T.	The White Knight; or, The Monastery of the Morne. A Romance
1802 Sleath E.	Who's the Murderer? or, The Mystery of the Forest. A Novel
1802 Moore G.	Theodosius de Zulvin, the Monk of Madrid: A Spanish Tale
1802 Brydges Sir S.E.	Le Forester, A Novel
1802 Purbeck J.	Neville Castle; or, The Generous Cambrians
1803 White, T. H.	Belgrove Castle; or, The Horrid Spectre. A Romance
1803 tr. Lathom F.	The Castle of the Tuilleries
1803 Walker G.	Don Raphael: A Romance
1803 Anon	Don Sancho; or, The Monk of Hennes, A Spanish Romance
1803 Mr Singer	Edwin, or The Heir of &lla. An Historical Romance
1803 Mr Lyttleton	German Sorceress. A Romance
1803 Anon	The Ghost of Harcourt: A Romance
1803 Vanzee M.	Fate; or, Spong Castle
1803 Sheriffe S.	The Forest of Hohenhelbe: A Tale
1803 tr. Mrs. Barnby,	Kerwald Castle; or, The Memoirs of the Marquis des Solanges
1803 Young M.J.	Moss Cliff Abbey; or, The Sepulchral Harmonist, A Mysterious Tale
1803 Ker A.	The Mysterious Count; or, Montville Castle. A Romance
1803 Siddons H.	Reginald the Torby and the Twelve Robbers. A Romance
1803 Young M.J.	Right and Wrong; or, the Kinsmen of Naples. A Romantic Story

1803	Cuthbertson C.	Romance of the Pyrenees
1803	Helme E.	St. Clair of the Isles; or, The Outlaws of Barra, A Scottish Tradition.
1803	Curties, T.J. Horsley	The Watch Tower; or, The Sons of Ulthona. An Historical Romance
1803	Pickersgill J. Jr	Three Brothers: A Romance
1803	Thomson A.	The Three Ghosts of the Forest: A Tale of Horror, An Original Romance
1804	Meeke M.	Amazement. A Novel
1804	Ireland W. H.	Bruno; or, The Sepulchral Summons
1804	Anon	The Castle of St. Caranza. A Romance
1804	Tuck M.	Durston Castle; or, The Ghost of Eleonora. A Gothic Story
1804	Neri M.A.	The Eve of San-Pietro. A Tale
1804	Mosse H. R.	Lussington Abbey. A Novel
1804	Hook S.A.	Secret Machinations. A Novel
1804	Millikin A.	The Rival Chiefs; or, Battle of Mere. A Tale of Ancient Times
1804	Gooch E. S. Villa-Real	Slzenwood Forest; or Northern Adventures. A Novel
1804	Williams W.F.	The World We Live In. A Novel
1805	tr. Lewis, M.G.	The Bravo of Venice, a Romance: Translated from the German
1805	Picard M.	The Castle of Roviego; or, Retribution. A Romance
1805	Anon	The Castle of Santa Fe. A Novel
1805	Dacre C.	Confessions of the Nun of St. Omer. A Tale
1805	Morley, G. T.	Deeds of Darkness; or, The Unnatural Uncle.
1805	Young M.J	Donalda; or, The Witches of Glenshiel. A Caledonian Legend
1805	Mrs Isaac	Glenmore Abbey; or, The Lady of the Rock. A Novel
1805	Ireland W.H.	Gondez the Monk: A Romance of the Thirteenth Century
1805	Charlton M.	The Homicide. A Novel
1805	Anon	Idiot Heiress. A Novel
1805	Hernon, G. D.	Louisa; or, The Black Tower. A Novel
1805	Lathom F.	The Impenetrable Secret, Find it Out! A Novel
1805	Acton E. (ps)	Nuns of the Desert; or, The Woodland Witches
1805	Helme E.	The Pilgrim of the Cross; or, The Chronicles of Chrtistabelle de Mowbray
1805	Sicklemore R.	Rashleigh Abbey; or, The Ruin on the Rock. A Romance.
1805	Burke A.	The Secret of the Cavern. A Novel
1805	Woodfall S.	Rosa; or, The Child of the Abbey. A Novel
1805	Williams W.F.	The Witcheries of Craig Isaf
1805	Lathy T. P.	Usurpation; or, The Inflexible Uncle. A Novel
1805	Anon	Valombrosa; or, The Venetian Nun. A Novel
1805	Seldon C.	Villa Nova; or, The Ruined Castle. A Romance
1805	Mrs Rice	Monteith, A Novel, Founded on Scottish History
1806	Armstrong L.	The Anglo-Saxons; or, The Court of Ethelwulph, A Romance
1806	Anon	The Bravo of Bohemia; or, The Black Forest
1806	Mrs Manners	Castle Nouvier; or, Henry and Adelaide. A Romance
1806	Montague E.	The Castle of Berry-Pomeroy. A Novel
1806	Harvey J.	The Castle of Tynemouth. A Tale
1806	Anon	Dellingborough Castle; or, The Mysterious Recluse. A Novel
1806	Anon	Eversfield Abbey; A Novel
1806	tr. Lewis M.G.	Feudal Tyrants; or, The Counts of Carlsheim and Sargans. A Romance
1806	Hamilton A.M.	Forest of St. Bernardo. A Novel

1806	Lathy T. P.	The Invisible Enemy; or, The Mines of Wielitska
1806	Owenson S.	Novice of St. Dominick
1806	Lathom F.	The Mysterious Freebooter; or, The Days of Queen Bess. A Romance
1806	Zschokke J.H.	The Polish Chieftain: A Romance
1806	Cuthbertson C.	Santo Sebastiano; or, The Yoirng Protector. A Novel
1806	Carey D.	The Secrets of the Castle; or, The Adventures of Charles D'Almaine
1806	Curties T. J. Horsley	St. Botolph's Priory; or, The Sable Mask, An Historical Romance
1806	Frances S. L.	Vivonio; or, The Hour of Retribution. A Romance
1806	Owenson S.	The Wild Irish Girl: A National Tale
1806	tr. Powell J.	Wolf ; or, the Tribunale of Blood. A Romance
1806	Dacre C.	Zofloya; or, The Moor, A Romance of the Fifteenth Century
1806	Bennett, A.M.	Vicissitudes Abroad; or, The Ghost of my Father. A Novel
1806	Stanhope L.S.	Montbrasil Abbey; or, Maternal Trials. A Tale
1807	Guénard E.	Baron de Falkenheim, A German Tale of the Sixteenth Century
1807	Melville T.	The Benevolent Monk; or, The Castle of Olalla. A Romance
1807	Ireland W.H.	The Catholic; or, Arts and Deeds of the Popish Church
1807	Frances S.	Constance de Lindensdoe or, The Force of Bigotry. A Tale
1807	Butler H.	Count Eugenio; or, Fatal Errors: A Tale, Founded on Fact
1807	Montague E.	The Demon of Sicily: A Romance
1807	Roche R.M.	The Discarded Son; or, Haunt of the Banditti. A Tale
1807	Mortimer E.	The Friar Hildargo. A Legendary Tale
1807	Wilkinson S.	The Fugitive Countess; or, The Convent of St. Ursula. A Romance
1807	Maturin C.R.	The Fatal Revenge; or, The Family of Montorio. A Romance
1807	Lathom F.	The Fatal Vow; or, St. Michael's Monastery, A Romance
1807	Matthews C.	Griffth Abbey; or, The Memoirs of Eugenia
1807	Montague E.	Legends of a Nunnery: A Romantic Legend
1807	Dacre C.	The Libertine: A Novel
1807	Anon	Louisa; or, The Orphan of Lenox Abbey
1807	Anon	Mandeville Castle; or, The Two Elinors
1807	Frances S.	The Nun of Miscricordia; or, The Eve of All Saints. A Romance
1807	Loney T. C.	Sebastian and Isabel; or, the Invisible Sword. A Romance
1807	Herbert W.	The Spanish Outlaw, A Tale
1807	Curties T. J. Horsley	The Monk of Udolpho, A Romance
1807	Palmer J. Jr	The Mystic Sepulchre; or, Such Things Have Been, A Spanish Romance
1808	Anon.	The Baron De Currcy; ur, Reading Abbey: A Legendary Tale
1808	Howard C.	The Castle of St. Marc; A Romance
1808	Anon	The Hermit of the Wood; or, The Intrigues of Armanda
1808	Stuart A.A.	Ludovico's Tale; or, The Black Banner of Castle Douglas: A Novel
1808	Mrs Sykes	Margiana; or, Widdrington Tower, A Tale of the Fifteenth Century
1808	Dallas R. C.	The Knights: Tales Illustrative of the Marvellom
1808	Brewer J.N.	Mountville Castle, A Village Story
1808	Bounden J.	The Murderer; or, The Fall of Lecas. A Tale
1808	Ratcliffe E.	The Mysterious Baron, or The Castle in the Forest, A Gothic Story
1808	Guenard E.	Mystery upon Mystery: A Tale of Earlier Times
1808	Anon	The Romance of the Apennines
1808	Lewis M.G.	Romantic Tales

1808	Sait Victor H.	The Ruins of Rigonda; or, The Homicidal Father
1808	Anon	St John, Andrew Tales of Former Times
1808	Maturin C.R.	The Wild Irish Boy
1808	Meeke M.	There is a Secret, Find it out! A Novel
1808	Musgrave A.	William de Montfort; or, The Sicilian Heiress
1808	Brewer G.	The Witch of Ravensworth: A Romance
1808	Lathom F.	The Unknown; or, The Northern Gallery. A Romance
1808	Howard C.	The Convent of St. Marc; A Romance. London: Hughes
1808	Meeke M.	The Monks and the Robbers: A tale of the Fifteenth Century
1808	Mortimer E.(ps)	Montoni; or, The Confessions of the Monk of Saint Benedict. A Romance
1809	Frances S.	Angelo Guicciardini; or, The Bandit of the Alps: A Romance
1809	Smith Cat.	Castle of Aragon; or, The Banditti of the Forest. A Romance
1809	Orlando	The Chamber of Death; or, The Fate Rosario
1809	Hanway M.A.	Falconbridge Abbey. A Devonshire Story
1809	Jones H.	The Family of Santraile; or, Heir of Montault. A Romance
1809	Anon	Gothic Legends. A Romance
1809	Lathy T. P.	Love, Hatred, and Revenge; A Swiss Romance
1809	Melville T.	The Irish Chieftain, and his Family. A Romance
1809	Radcliffe M.A.	Manfrone; or The One-Handed Monk. A Romance
1809	MacKenzie A.M.	The Irish Guardian; or, The Errors of Eccentricity
1809	Hunt, J. P.	The Iron Mask; or, The Adventures of a Father and Son. A Romance
1809	Meeke M.	Langhton Priory. A Novel
1809	Sicklemore R.	Osrick; or Modern Horrors
1809	Lathom F.	The Romance of the Hebrides; or, Wonders Never Cease!
1809	Siddons H.	The Son of the Storm. A Tale
1810	Roche J.H.	A Suffolk Tale; or, The Perfidious Guardian
1810	Holstein A.F.	The Assassin of St. Glenroy; or, The Axis of Life. A Novel
1810	Anon.	The Avenger; or, The Sicilian Vespers
1810	Horwood C.	The Castle of Vivaldi; or, The Mysterious Injunction. A Novel
1810	Wilkinson S.	The Convent of the Grey Penitents; or, The Apostate Nun. A Romance
1810	Stanhope L.S.	Di Montranzo; or, The Novice of Corpus Domini. A Romance
1810	English J.	The Grey Friar and the Black Spirit of the Wye. A Romance
1810	Anon	Faulconstein Forest: A Romantic Tale
1810	Green S.	The Festival of St. Iago: A Spanish Romance
1810	Cuthbertson C.	The Forest of Montalbano. A Novel
1810	Roche R.M.	The Houses of Osma and Almeria; or, Convent of St. Ildefonso. A Tale
1810	Holstein A.F.	Love, Mystery, and Misery! A Novel
	Cowley, A.H.	
1810	Parkhause	The Italian Marauders. A Romance
1810	Huish R.	The Mysteries of Ferney Castle: A Romance of the Fifteenth Century
1810	Houghton M.	The Mysteries of the Forest: A Novel
1810	St Hilaire B.	The Priory of Saint Mary. A Romance Founded on Days of Old
1810	Smith J.	The Prison of Montauban; or, Times of Terror, A Reflective Tale
1810	Clifford F.	The Ruins of Tivoli: A Romance
1810	Porter J.	The Scottish Chiefs. A Romance
1810	Darling P.M.	The Romance of the Highlands

1810	Shelley P.B.	Zastrozzi: A Romance
1810	Sleath E.	The Nocturnal Minstrel; or, The Spirit of the Wood. A Romance
1811	Brewer J.N.	An Old Family Legend; or, One Husband and Two Marriages. A Romance
1811	Guénard E.	The Black Banner; or, The Siege of Clagenfurth. A Romantic Tale
1811	Smith Cat.	The Caledonian Bandit; or, The Heir of Duncaethal
1811	Parker E.	Elfrida, Heiress of Belgrove. A Novel
1811	Beauclerc A.	Eva of Cambria; or, The Fugitive Daughter. A Novel
1811	Forster A. V.	Fatal Ambition; or, The Mysteries of the Caverns
1811	Dacre C.	The Passions
1811	Crandolph A.	The Mysterious Hand; or, Subterranean Horrors, A Romance
1811	Sleath E.	Pyrenean Banditti: A Romance
1811	Rhodes H.	Rosalie; or, The Castle of Montalabretti
1811	Anon	The Spectre of the Mountain of Grenada. A Romance
1811	Shelley P.B.	St. Inyne; or, The Rosicrucian, A Romance
1811	Hamilton A.M.	Montalva; or, The Annals of Guilt. A Tale
1812	Beauclerc A.	The Castle of Tariffa; or, The Self-banished Man. A Novel
1812	Doherty A.	The Castles of Wolfnorth and Monteagle
1812	Stuart A.	The Cava of Toledo; or, The Gothic Princess, An Historical Romance
1812	Stanhope L.S.	The Confessional of Valombre. A Romance
1812	Radcliffe M.A.	Ida of Austria; or the knights of the Holy Cross. A Romance
1812	Maturin C.R.	The Milesian Chieftain A Romance
1812	Soane G.	Knight Daemon and Robber Chief
1812	Kemble	Sicilian Mysteries; or, The Forest Del Vechii. A Romance
1812	Thomas E.	The Vindictive Spirit. A Novel
1813	Green S.	Deception: A Fashionable Novel
1813	Darling, P.M.	The Forest of Valancourt, or, The Haunt of the Banditti: A Romance
1813	Roche R.M.	The Monastery of St. Columb; or, The Atonement. A Novel
1813	Mrs Ross	The Strangers of Linderfeldt; or, Who is my Father? A Novel
1813	Hitchener W.H.	The Towers of Ravenswold; or, Days of Ironside. A Romance
1814	Green S.	The Carthusian Friar or, The Mysteries of Montaville
1814	Pilkington M.	The Novice; or, The Heir of Montgomery Castle. A Novel
1814	Haynes, D. F.	Pierre and Adeline; or, The Romance of the Castle
1814	Tuckett, T. R.	Urbino; or, The Vaults of Lepanto: A Romance
1815	Smith Cat.	Barozzi; or, The Venetian Sorceress, A Romance of the Sixteenth Century
1815	Anon	The Cavern of Astolpho, A Spanish Romance
1815	Anon	The Curse of Ulrica; or The White Cross Knights of Riddarholmen.
1815	Anon	Dangerous Secrets. A Novel
1815	Doerthy A.	The Knight of the Glen: An Irish Romance
1815	Kemble	The Secret Avengers; or, The Rock of Glotzden. A Romance
1815	Anon	Theresa; or, The Wizard's Fate. A Romance
1815	Stanhope L.S.	Treachery; or, The Grave of Antoinette. A Romance
1816	Harvey J.	Brougham Castle. A Novel
1816	Mosse Rouviere H.	Craigh-Melrose Priory; or, Memoirs of the Mount Linton Family. A Novel
1816	Lamb Lady C.	Glenarvon
1816	Anon	Elizabeth De Mowbray; or, The Heir of Douglas.
1816	Ziegenhirt S.F.	The Orphan of Tintem Abbey. A Novel

1816	Sullivan M.A.	Owen Castle; or, Which is the Heroine? A Novel
1817	Bell N.	Alexena; or, The Castle of Santa Marco. A Romance
1817	Ker A.	Edric the Forester; or, The Mysteries of the Haunted Chamber
1817	Kemble	Gonzalo de Baldivia; or, A Widow's Vow. A Romantic Legend
1817	By A Northen Briton	Howard Castle; or a Romance from the Mountains
1817	Moore E.	The Mysteries of Hungray: A Romantic History of the Fifteenth Century
1817	Selden C.	Villasantelle; or, The Curious Impertinent. A Romance
1818	Davenport S.	An Angel's Form and a Devil's Heart. A Novel
1818	Anon.	The Bandit Chief or, The Lords of Urvino. A Romance
1818	Shelley, Mary	Frankenstein; or, The Modem Prometheus
1818	Porter A.M.	The Fast of St. Magdalen. A Romance.
1818	Stanhope L.S.	The Nun of Santa Maria di Tindaro. A Tale
1819	Miss Haynes C. D.	Augustus and Adelina; or, The Monk of St. Barnadine. A Romance
1819	Anon	The Black Convent; or, A Tale of Feudal Times
1819	Fitzball E.	The Black Robber: A Romance
1819	Anon	The Castle of Villa-Flora: A Portuguese Tale
1819	Kemble	Cesario Rosalba; or, The Oath of Vengeance, A Romance
1819	Polidori J. W.	Emestus Berchtold; or, The Modem Oedipus. A Tale
1819	Wentworth Z.	The Recluse of the Albyn Hall. A Novel
1819	Brown E.C.	The Sisters of St. Gothard. A Tale
1819	Polidori J.W.	The Vampyre; A Tale
1819	Dutton T.	The Necromancer
1819	Wilkinson S.	New Tales
1820	Hales, J. M. H.	The Astrologer; or, The Eve of San Sebastian. A Romance
1820	Huish R.	The Brothers; or, The Castle of Niolo, A Romance
1820	Lucas C.	Gwelydordd; or, The Child of Sin. A Tale of Welsh Origins
1820	Lathom F.	Italian Mysteries; or, More Secrets than One. A Romance
1820	Maturin C.R.	Melmoth the Wanderer A Tale
1820	Dallas R.C.	Sir Francis Danell; or, The Vortex. A Novel
1820	Wilkinson S.	The Spectre of Lanmere Abbey; or, The Mystery of the Blue and Silver Bag
1820	Holford M.	Warbeck of Wolfstein
1820	Mrs Layton	Hulme Abbey. London: William Fearman
1820	Gaspey T.	The Mystery; or, Forty Years Ago. A Novel
1821	Hales J. M. H.	De Willenberg; or, The Talisman. A Tale of Mystery
1821	Miss Haynes C. D.	Eleanor; or, The Spectre of St. Michael's, A Romantic Tale
1821	Marshall T.	The Irish Necromancer; or, Deer Park a Novel
1821	Campbell M.	The Midnight Wanderer
1822	Jamieson F.	The House of Ravenspur: A Romance
1822	Fletcher G.	Rhodomaldi; or, The Castle of Roveggiano! A Romance
1822	Porter A.M.	Roche-Blanche; or, The Hunters of the Pyrenees. A Romance
1822	Poynet Q.	The Wizard Priest and the Witch. A Romance
1823	Lamb Lady C.	Ada Reis: A Tale
1823	Anon	De Mowbray; or, The Stranger Knight. A Romance
1823	Harvey J.	Mountalyth, A Tale
1823	Ward C. G.	The Mysteries of St.Claire; or, Mariette Mouline
1823	Gaspey T.	Other Times; or, The Monks of Leadenhall

1824	Maturin C. R. tr Gillies R.P.	The Albigenses: A Romance
1824	(Hoffman),	The Devil's Elixir
1824	Hogg J.	The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner
1824	Green W.C.	The Prophecy of Duncannon, or The Dwarf and the Seer
1824	Stanhope L.S.	The Siege of Kenilworth: An Historical Romance
1824	Fletcher G.	Rosalviva; or, The Demon Dwarf; A Romance
1825	Edridge R.	The Highest Castle and the Lowest Cave
1826	Green W.C.	The Abbot of Montserrat; or, The Pool of Blood. A Romance
1826	Anon	Eustace Fitz-Richard: A Tale of the Baron's War
1826	Radcliffe A.	Gaston De Blondeville; or, The Court of Henry III
1826	Bolen C. A.	The Mysterious Monk; or, The Wizard's Tower. An Historical Romance
1826	Shelley, Mary	The Last Man. London: Henry Culbron
1827	Ann of Kent	The Castle of Villeroy; or, The Bandit Chief
1827	Ward C.G	The Knight of the White Banner; or, The Secrets of the Castle
1827	Miss Haynes C. D.	The Ruins of Ruthvale Abbey. A Novel
1827	West J.	Ringrove; or, Old Fashioned Notioned
1827	Stanhope L.S.	The Seer of Tiviotdale. A Romance
1827	Bolden C.A.	Walter the Murderer; or, The Mysteries of El Dorado
1828	Davenport S.	Italian Vengeance and English Forebearance. A Romance
1828	Croly G.	Salathiel: A Story of the Past, Present, and the Future
1828	Huish R.	The Red Barn: A Tale Founded on Fact
1829	Bernard W.B.	The Freebooter's Bride; or, The Black Pirate of the Mediterranean
1830	Stanhope L. S.	The Corsair's Bride: A Legend of the Sixteenth Century
1830	Shelley, Mary	The Fortunes of Perkin Warbeck
1830	Cuthbertson C.	Sir Ethelbert; or, The Dissolution of the Monasteries, A Romance
1830	Lathom F.	Mystic Events; or, The Vision of the Tapestry,
1831	Green W.C.	Alibeg the Tempter: A Tale Wild and Wonderful
1832	Green W.C.	The Algerines; or, The Twins of Naples
1832	Huish R.	Fitzallan
1832	De Quincey T.	Klosterheim; or, The Masque
1834	Ainsworth W.	Rookwood

APPENDICE II

Corpus Digitale di riferimento per esperimenti computazionali (capitoli 4 e 5) 180 romanzi 1764-1832

author	title
1. Walpole Horace	The castle of Otranto a story
2. Gunning Mrs	Barford Abbey a novel in a series of letters In two volumes.
3. Mackenzie Henry	The Man of Feeling
4. Hutchinson William	The Hermitage of Du Monte a British story
5. Mackenzie Henry	Julia de Roubigne a tale In a series of letters
6. Clara Reeve	The Old English Baron
7. Reeve Clara	The Two Mentors a modern story
8. Beckford William	An Arabian tale from an unpublished manuscript
9. Fuller Miss Anne	Alan Fitz Osborne an historical tale By Miss Fuller
10. Lee Sophia	The Recess or A tale of other times
11. Rowson Mrs	The Inquisitor or invisible rambler
12. Harley Mrs	The Castle of Mowbray an English romance
13. Anon	The School for fathers or the victim of a curse
14. Smith Ch.	Emmeline the orphan of the castle
15. Anon	Seymour Castle or the history of Julia Cecilia
16. Hilditch Ann	Rosenberg a legendary tale By a lady
17. Radcliffe Ann Ward	The Castles of Athlin and Dunbayne A Highland story
18. Nicholson	The Solitary Castle a romance of the eighteenth century
19. Moore John	Zeluco Various views of human nature
20. Smith Ch.	Ethelinde or the recluse of the lake
21. Author of A.Lager	Gabrielle de Vergy an historic tale
22. James White	The Adventures of John of Gaunt Duke of Lancaster
23. Smollett Tobias	The Adventures of Roderick Random
24. White James	The Adventures of King Richard Coeur de lion
25. Reeve Clara	The School for widows A novel
26. Anon	Edwy son of Ethelred the Second an historic tale
27. Anon	The Duchess of York an English story In two volumes
28. Reeve Clara	The School for Widows A novel
29. Bage Robert	Man as he is A novel In four volumes
30. Anon	Edelfrida a novel
31. Robinson Mary	Vancenza or the dangers of credulity
32. Bage Robert	Man as he is A novel
33. Radcliffe Ann Ward	The romance of the forest
34. Lee Sophia	The recess or a tale of other times

- | | |
|-------------------------|--|
| 35. Pilkington Mrs | Rosina a novel In five volumes |
| 36. Smith Charlotte | The old manor house A novel |
| 37. Ann Ward Radcliffe | The Castles of Athlin and Dunbayne A Highland Story |
| 38. Radcliffe, Ann | The Mysteries of Udolpho A Romance |
| 39. Parsons Mrs Eliza | Lucy a novel in three volumes By Mrs Parsons |
| 40. Naubert Benedikte | Herman of Unna a series of adventures of the fifteenth century |
| 41. Anon | The cavern of death A moral tale |
| 42. Cullen Stephen | The haunted priory or the fortunes of the house of Rayo |
| 43. Bennett Mrs Agnes | Ellen Countess of Castle Howel a novel |
| 44. Kelly Isabella | Madeline or the castle of Montgomery a novel |
| 45. Smith Charlotte | The banished man A novel By Charlotte Smith |
| 46. Kahlert Karl Fr. | The necromancer or the tale of the Black Forest |
| 47. Godwin William | Things as they are or the adventures of Caleb Williams |
| 48. Siddons Henry | The Sicilian romance or the apparition of the cliffs |
| 49. Fenwick, E. (Eliza) | Secresy Or The Ruin On The Rock |
| 50. Schiller Friedrich | The ghost seer or apparitionist An interesting fragment |
| 51. Warner Richard | Netley Abbey a gothic story |
| 52. Wchter Leonhard | The sorcerer a tale From the German of Veit Weber |
| 53. Anon | Waldeck Abbey A novel |
| 54. Schiller | The ghost seer or apparitionist |
| 55. A.M. Mackenzie | Mysteries elucidated by A M Mackenzie |
| 56. Lewis, M. G. | The Monk A Romance |
| 57. Roche Regina M. | The children of the abbey a tale |
| 58. Smith, Charlotte | Marchmont a novel |
| 59. Arnold Samuel J. | The creole or the haunted island |
| 60. Singer Mr | The mystic castle or orphan heir A romance |
| 61. Palmer John jun | The mystery of the black tower a romance |
| 62. Parsons Mrs Eliza | The mysterious warning a German tale |
| 63. Meeke Mary | The abbey of Clugny A novel By Mrs Meeke |
| 64. Carl Grosse | Horrid Mysteries A Story |
| 65. George Walker | Theodore Cyphon Or The Benevolent Jew A Novel |
| 66. Bonhote Mrs | Bungay Castle a novel By Mrs Bonhote In two volumes |
| 67. Palmer John jun | The haunted cavern a Caledonian tale By John Palmer Jun |
| 68. Radcliffe, Ann | The Italian or the Confessional of the Black Penitents |
| 69. Leigh S. Egerton | Munster Abbey a romance |
| 70. Meeke Mary | The mysterious wife A novel |
| 71. Anon | The house of Marley A novel |
| 72. Selden Catharine | The Count de Santerre a romance By a lady |
| 73. Selden Catharine | The English nun A novel |
| 74. Anon | Ulric and Ilvina the Scandinavian tale |
| 75. Meeke Mary | The Sicilian A novel In four volumes |
| 76. Patrick F C | More ghosts |
| 77. Musgrave Agnes | The solemn injunction A novel |
| 78. Roche Regina . | Clermont A tale |
| 79. Charlton Mary | Phedora or the forest of Minski |
| 80. Mary Julia Young | Rose Mount castle or False report |
| 81. Godwin, William | St Leon A Tale of the Sixteenth Century |
| 82. Sherwood Mary | Margarita A novel |
| 83. Showes Mrs | The restless matron A legendary tale |

84. Bage Robert	Herm sprong or man as he is not A novel
85. Parsons Mrs Eliza	The valley of St Gothard a novel
86. Young Mary Julia	The East Indian or Clifford Priory A novel
87. Ireland WH William	The abbess a romance
88. Proby William C	The mysterious seal a romance
89. Llewelin	Llewelin a tale
90. William Holloway	The Baron of Lauderbrooke A tale
91. Charlton Mary	Rosella or Modern occurrences a novel
92. Roche Regina Maria	The maid of the hamlet A tale
93. Anon	The spirit of the Elbe a romance
94. Elizabeth Hervey	The Mourtray Family A Novel
95. Moore George Esq	Grasville Abbey a romance
96. Veit Weber	The black valley a tale from the German of Viet Weber pseud
97. M A Charles Lucas	The Infernal Quixote A Tale of the Day
98. Regina Maria R.	Nocturnal Visit
99. Croffts	Salvador or Baron de Montbelliard
100. Mrs Parsons	The peasant of Ardenne, Forest A Novel
101. Moore George	Theodosius de Zulvin the monk of Madrid a Spanish tale
102. Melville Theodore	The white knight or The monastery of Morne a romance
103. Walker, George	Don Raphael a romance
104. Young Mary Julia	Right and wrong or The kinsmen of Naples A romantic story
105. Cuthbertson Cat.	Romance of the Pyrenees
106. Reeve Clara	The two mentors a modern story
107. Helme Elizabeth	St Clair of the isles or The outlaws of Barra a Scottish tradition
108. Joshua Pickersgill	The three brothers A Romance
109. Neri Mary Anne	The eve of San Pietro A tale
110. Sarah Ann Hook	Secret machinations
111. M G Lewis	The Bravo of Venice A Romance
112. Charlton Mary	The homicide A novel Taken from the comedie di Goldoni
113. Cleeve	The castle of Santa Fe by the author of Jealousy
114. Burke	The secret of the cavern
115. Dacre, Charlotte	Zofloya or The Moor A Romance of the Fifteenth Century
116. Morgan L. Sydney	The novice of Saint Dominick
117. Ann Mary Hamilton	The forest of St Bernardo
118. Lathy Thomas Pike	The invisible enemy or The mines of Wielitska
119. Bennett Mrs Agnes	Vicissitudes abroad or The ghost of my father A novel
120. Frances Sophia	Vivonio or The hour of retribution a romance
121. Lathom Francis	The mysterious freebooter or The days of Queen Bess
122. Roche, Regina M.	The discarded son or Haunt of the banditti A tale
123. Maturin Charles R.	Fatal revenge or The family of Montorio A romance
124. Reeve Sophia	The mysterious wanderer A novel
125. Mortimer Edward ps	The friar Hildargo a legendary tale
126. Herbert William	The Spanish outlaw a tale
127. Dallas Robert C.	The knights tales illustrative of the marvelous
128. Lewis M	Romantic tales
129. Anon	The castle on the rock or The successful stratagem
130. Francis, Sophia L.	Angelo Guicciardini or The bandit of the Alps a romance
131. Meeke Mary d 1816	Langhton Priory
132. Richard Sickelmore	Osrick or Modern horrors

133. Porter, Jane The Scottish Chiefs A Romance
134. Shelley, P. B. Zastrozzi A Romance By P B S
135. Cuthbertson Cat Forest of Montalbano a novel
136. English John psued The grey friar and the black spirit of the Wye a romance
137. Regina Maria R. The Houses of Osma and Almeria
138. Anna Matilda The Italian marauders a romance
139. Saint Hilaire . The priory of Saint Mary a romance founded on days of old
140. Roche John H. A Suffolk tale or The perfidious guardian
141. Anon The black banner or The siege of Clagenfurth a romantic tale
142. Brewer James N. An old family legend or One husband and two marriages
143. Rhodes Henrietta Rosalie or the castle of Montalabretti
144. Stanhope L. Sidney The confessional of Valombre A romance
145. William H. . The towers of Ravenswold or Days of Ironside
146. Roche Regina M. The monastery of St Columb or The atonement A novel
147. Morgan Sydney The Wild Irish Girl A National Tale
148. Cuthbertson Cat. Santo Sebastiano or The young protector a novel
149. Anon The curse of Ulrica or The white cross knights of Riddarholmen
150. Lamb Caroline Glenarvon
151. Harvey Jane Brougham Castle a novel in two volumes
152. Anon Alexena or, The castle of Santa Marco, a romance
153. Shelley, Mary Frankenstein or The Modern Prometheus
154. Polidori John W. The Vampyre A Tale
155. Anna Maria Porter The Fast of St Magdalen A Romance
156. Polidori John W. The vampyre a tale
157. Maturin, C.R. Melmoth The Wanderer A Tale By the Author of Bertram
158. Huish Robert The brothers or The Castle of Niolo A romance
159. Thomas H. Marshal The Irish Necromancer
160. Quintin Poynt The Wizard Priest and The Witch
161. Porter Anna Maria Roche blanche or The hunters of the Pyrenees A romance
162. Mary A. Houghton The mysteries of the forest
163. Shelley, Mary Valperga Or the Life and Adventures of Castruccio
164. Lamb, L. Caroline Ada Reis: a tale
165. Gaspey Thoma Other times or the monks of Leadenhall
166. Sullivan Mary Ann Owen Castle or Which is the heroine A novel
167. Maturin C.R. The Albigenses a romance
168. Helme Elizabeth The farmer of Inglewood Forest
169. Shelley, Mary The Last Man By the Author of Frankenstein
170. Anon Eustace Fitz Richard A tale of the Barons wars
171. Radcliffe Ann Ward Gaston de Blondeville
172. West Mrs Jane Ringrove or Old fashioned notions
173. C D Golland The ruins of Ruthvale abbey A Novel
174. Robert Huish The Red Barn A Tale Founded on Fact
175. George Croly Salathiel A Story of the Past the Present and the Future
176. Shelley, Mary The Fortunes of Perkin Warbeck A Romance
177. Huish Robert Fitzallan
178. Walker George The three Spaniards A romance
179. De Quincey T. Klosterheim or The masque
180. Ainsworth H. Rookwood a romance

APPENDICE III

Script PHP del prof. Matthew Jockers per la conversione di testi da formato semplice .txt a .xml

```
# gutenberToTei.py
#
# Reformats and renames etexts downloaded from Project Gutenberg.
#
# Software adapted from Michiel Overtoom, motoom@xs4all.nl, july 2009.
#
# Modified by Matthew Jockers August 17, 2010 to encode result into TEI based
XML
#
```

```
import os
import re
import shutil
```

```
remove = ["Produced by", "End of the Project Gutenberg", "End of Project
Gutenberg"]
```

```
def beautify(fn, outputDir, filename):
```

```
    """ Reads a raw Project Gutenberg etext, reformat paragraphs,
    and removes fluff. Determines the title of the book and uses it
    as a filename to write the resulting output text. """
    lines = [line.strip() for line in open(fn)]
    collect = False
    lookforsubtitle = False
    outlines = []
    startseen = endseen = False
    title=""
    one="<?xml version=\"1.0\" encoding=\"utf-8\"?><TEI
xmlns=\"http://www.tei-c.org/ns/1.0\"
version=\"5.0\"><teiHeader><fileDesc><titleStmt>"
    two =
"</titleStmt><publicationStmt><publisher></publisher><pubPlace></pubPlace
><availability status=\"free\"><p>Project
Gutenberg</p></availability></publicationStmt><seriesStmt><title>Project
```

```
Gutenberg Full-Text Database</title></seriesStmt><sourceDesc
default=\ "false\"><biblFull default=\ "false\"><titleStmt>"
  three =
"</titleStmt><extent></extent><publicationStmt><publisher></publisher><pu
bPlace></pubPlace><date></date></publicationStmt></biblFull></sourceDesc
></fileDesc><encodingDesc><editorialDecl default=\ "false\"><p>Preliminaries
omitted.</p></editorialDecl></encodingDesc></teiHeader><text><body><div
>"
```

```
for line in lines:
```

```
  if line.startswith("Author: "):
```

```
    author = line[8:]
```

```
    authorTemp = line[8:]
```

```
    continue
```

```
  if line.startswith("Title: "):
```

```
    title = line[7:]
```

```
    titleTemp = line[7:]
```

```
    lookforsubtitle = True
```

```
    continue
```

```
  if lookforsubtitle:
```

```
    if not line.strip():
```

```
      lookforsubtitle = False
```

```
    else:
```

```
      subtitle = line.strip()
```

```
      subtitle = subtitle.strip(".")
```

```
      title += ", " + subtitle
```

```
  if ("*** START" in line) or ("***START" in line):
```

```
    collect = startseen = True
```

```
    paragraph = ""
```

```
    continue
```

```
  if ("*** END" in line) or ("***END" in line):
```

```
    endseen = True
```

```
    break
```

```
  if not collect:
```

```
    continue
```

```
  if (titleTemp) and (authorTemp):
```

```
    outlines.append(one)
```

```
    outlines.append("<title>")
```

```
    outlines.append(titleTemp)
```

```
    outlines.append("</title>")
```

```
    outlines.append("<author>")
```

```
    outlines.append(authorTemp)
```

```
    outlines.append("</author>")
```

```
    outlines.append(two)
```

```
    outlines.append("<title>")
```

```
    outlines.append(titleTemp)
```

```
    outlines.append("</title>")
```

```
    outlines.append("<author>")
```

```
    outlines.append(authorTemp)
```

```
    outlines.append("</author>")
```



```

        outlines.append(three)
        authorTemp = False
        titleTemp = False
        continue
    if not line:
        paragraph = paragraph.strip()
        for term in remove:
            if paragraph.startswith(term):
                paragraph = ""
        if paragraph:
            paragraph = paragraph.replace("&", "&")
            outlines.append(paragraph)
            outlines.append("</p>")
            paragraph = "<p>"
        else:
            paragraph += " " + line

# Compose a filename. Replace some illegal file name characters with
alternatives.
#ofn = author + title[:150] + ".xml"
ofn = filename
ofn = ofn.replace("&", "")
ofn = ofn.replace("/", "")
ofn = ofn.replace("\ ", "")
ofn = ofn.replace(":", "")
ofn = ofn.replace(", ", "")
ofn = ofn.replace(" ", "")
ofn = ofn.replace("txt", "xml")

outlines.append("</div></body></text></TEI>")
text = "\n".join(outlines)
text = re.sub("End of the Project Gutenberg .*", "", text, re.M)
text = re.sub("Produced by .*", "", text, re.M)
text = re.sub("<p>\s+</p>", "", text)
text = re.sub("\s+", " ", text)
f = open(outputDir+ofn, "wt")
f.write(text)
f.close()

sourcepattern = re.compile(".*\txt$")
sourceDir = "/Path/to/your/ProjectGutenberg/files/"
outputDir = "/Path/to/your/ProjectGutenberg/TEI/Output/files/"

for fn in os.listdir(sourceDir):
    if sourcepattern.match(fn):
        beautify(sourceDir+fn, outputDir, fn)

```

APPENDICE IV

**Tabelle di z-score delle MFW
Corpus Digitale di riferimento
per esperimenti computazionali (capitolo 5)
180 romanzi 1764-1832**

word	Ztokens_gothic	Ztokens_nongothic	Ztokens_gothic- nongothic
the	74.04437001	67.93434879	6.110021219
of	44.28870435	38.95088499	5.337819355
to	43.00372928	38.60642273	4.397306552
my	10.84545644	7.388698571	3.456757873
his	17.13833144	14.62446858	2.513862859
her	16.96979362	15.07627807	1.893515557
which	7.854350438	6.344379902	1.509970536
from	6.647041121	5.146867147	1.500173973
by	7.36684852	6.33409291	1.03275561
your	4.215442929	3.330768353	0.884674577
lord	1.684042681	0.834040538	0.850002143
every	1.933076169	1.165119198	0.767956971
this	6.007037635	5.243177375	0.763860259
their	3.613737775	2.976629897	0.637107878
heart	1.599647999	1.003325629	0.596322371
he	17.58294426	17.01882647	0.564117785
who	4.11821925	3.565729968	0.552489282
with	11.88076915	11.34042646	0.540342691
me	6.186580717	5.661909962	0.524670755
him	6.956257701	6.517730358	0.438527343
lady	1.960117684	1.533166826	0.426950858
father	1.210564618	0.833049055	0.377515564
de	1.171763188	0.80980744	0.361955748
power	0.59823152	0.266667868	0.331563651
whom	1.026367879	0.695715857	0.330652022
length	0.475978717	0.151323437	0.324655279
friend	0.966247674	0.649036604	0.31721107
thy	0.449943397	0.134155722	0.315787675
yet	1.414507952	1.110948423	0.303559528
an	4.099227302	3.809100723	0.290126578

return	0.567794093	0.298781694	0.269012399
appeared	0.471010624	0.203846475	0.26716415
heaven	0.400073813	0.13408754	0.265986273
therefore	0.501951148	0.237713152	0.264237996
thus	0.623260643	0.365978114	0.257282529
where	1.363695058	1.112002407	0.251692651
returned	0.559681639	0.308787435	0.250894203
found	0.990962361	0.742770112	0.248192248
having	0.895939735	0.656036645	0.239903089
being	1.266156942	1.040575849	0.225581094
while	1.063408466	0.838963862	0.224444604
replied	0.78079319	0.561763361	0.219029829
immediately	0.319012155	0.101291892	0.217720263
death	0.522389503	0.30680731	0.215582193
received	0.403343949	0.193360617	0.209983332
nor	0.667093052	0.459822418	0.207270634
thou	0.410701757	0.205107846	0.205593911
family	0.568611627	0.365392883	0.203218744
countenance	0.28373241	0.088976478	0.194755932
tears	0.388313898	0.194150395	0.194163503
our	1.636185488	1.442223107	0.193962381
beloved	0.159781652	-0.026865115	0.186646767
entered	0.357939359	0.178971328	0.178968031
now	2.820729623	2.643923387	0.176806237
till	0.657156868	0.484032789	0.173124079
fate	0.218203902	0.047393846	0.170810056
fear	0.405356341	0.236301212	0.169055129
gave	0.577730278	0.419830705	0.157899573
fortune	0.273922	0.117686875	0.156235125
however	0.720924533	0.565683839	0.155240694
led	0.27643749	0.122252243	0.154185247
hope	0.66759615	0.516305707	0.151290444
joy	0.209399688	0.05848198	0.150917708
lovely	0.172673537	0.02675452	0.145919017
hopes	0.179528246	0.03460968	0.144918567
mind	1.037121598	0.896822159	0.14029944
grief	0.150537227	0.010785675	0.139751552
honour	0.30907597	0.169565022	0.139510948
longer	0.320269899	0.180937248	0.139332651
means	0.387685025	0.253136539	0.134548487
vain	0.186823167	0.052473421	0.134349745
virtue	0.099850108	-0.032848105	0.132698213

upon	2.500885098	2.372203032	0.128682067
youth	0.210405883	0.082618486	0.127787398
attended	0.084379846	-0.042325434	0.12670528
formed	0.149719693	0.024027231	0.125692462
arms	0.297127393	0.171454238	0.125673156
danger	0.168648753	0.049561472	0.119087281
fears	0.08450562	-0.034575388	0.119081008
attend	0.083876748	-0.033669133	0.117545881
dreadful	0.106893479	-0.010149107	0.117042587
part	0.616405933	0.500245953	0.116159981
arrived	0.19336344	0.07768948	0.115673961
hour	0.418499775	0.304116953	0.114382822
daughter	0.371963214	0.25777293	0.114190285
melancholy	0.100416093	-0.013620719	0.114036812
without	1.106046018	0.992399428	0.11364659
former	0.168963189	0.06053881	0.108424379
appear	0.150159903	0.044413715	0.105746189
became	0.274991083	0.170803666	0.104187418
form	0.210531658	0.107683975	0.102847683
peace	0.156071304	0.054143886	0.101927418
attention	0.218266789	0.116453913	0.101812876
receive	0.122929727	0.021995969	0.100933758
brother	0.369636386	0.269542885	0.100093501
heard	0.737904089	0.639249615	0.098654475
leave	0.50717079	0.411447133	0.095723657
continued	0.343726842	0.250588228	0.093138614
tender	0.115509032	0.02255279	0.092956241
fixed	0.136387597	0.043720529	0.092667068
moment	0.832486505	0.739980323	0.092506182
proceed	0.047213484	-0.043495895	0.09070938
account	0.222291573	0.13221537	0.090076203
them	2.770105392	2.680142351	0.089963041
idea	0.268953908	0.180692929	0.088260979
appearance	0.198645969	0.112706732	0.085939237
left	0.826575104	0.741102489	0.085472615
threw	0.103937779	0.020524369	0.08341341
fatal	0.045452641	-0.036632218	0.08208486
liberty	0.05872185	-0.023345208	0.082067058
prevent	0.057841429	-0.020586669	0.078428098
nature	0.363976534	0.285713435	0.078263099
recovered	0.040547436	-0.037365177	0.077912614
remained	0.153933138	0.076183789	0.077749349

arrival	0.080543724	0.004964618	0.075579106
friends	0.406173875	0.331943822	0.074230053
night	0.660238343	0.587485104	0.072753238
near	0.306497593	0.234193245	0.072304348
enter	0.083059214	0.011311247	0.071747967
blood	0.151480535	0.080450859	0.071029676
ill	0.199400616	0.129408535	0.069992081
already	0.310396602	0.241304082	0.06909252
during	0.279581852	0.211261291	0.068320561
remain	0.108654322	0.040425055	0.068229267
company	0.183490143	0.115814705	0.067675438
lead	0.060734242	-0.006089424	0.066823666
view	0.146072232	0.087041807	0.059030425
proper	0.070167329	0.011862386	0.058304942
innocent	0.04457222	-0.013012761	0.057584981
art	0.102868696	0.047163731	0.055704965
attempt	0.072368382	0.017282873	0.055085509
hours	0.188521122	0.134831862	0.05368926
ever	1.130068945	1.077326066	0.05274288
future	0.163491999	0.113610146	0.049881853
placed	0.139406185	0.090521942	0.048884243
faithful	0.010487334	-0.03660665	0.047093984
bed	0.198960405	0.153397313	0.045563092
following	0.085386042	0.04028585	0.045100192
finding	0.048659891	0.003964612	0.044695279
late	0.237384511	0.194076531	0.043307981
anxiety	0.064381702	0.021174941	0.043206761
laid	0.135129852	0.09201911	0.043110742
prepared	0.050169185	0.007569747	0.042599438
pardon	0.046018627	0.005791328	0.040227299
followed	0.178899374	0.13924382	0.039655554
courage	0.040295887	0.00095039	0.039345498
will	3.531544147	3.492252261	0.039291886
eye	0.230278253	0.192550953	0.037727299
gained	-0.003033424	-0.039850987	0.036817563
meet	0.206506874	0.170121844	0.036385031
happy	0.352719718	0.31687271	0.035847007
country	0.30907597	0.273682114	0.035393856
body	0.167705445	0.132547758	0.035157686
knowledge	0.076456053	0.042106883	0.03434917
covered	0.037151525	0.003333927	0.033817598
follow	0.079977739	0.04636259	0.033615149

earth	0.105887283	0.074882645	0.031004639
within	0.262790958	0.232818237	0.029972721
offer	0.055954811	0.026618155	0.029336656
towards	0.432900954	0.403725496	0.029175458
given	0.329262775	0.30128455	0.027978225
human	0.133180347	0.106300444	0.026879903
early	0.15663729	0.130550587	0.026086702
thrown	0.031680335	0.005620872	0.026059463
age	0.141607238	0.116024933	0.025582305
ground	0.129784436	0.106246466	0.02353797
drew	0.099850108	0.080266199	0.019583909
able	0.278764318	0.259656463	0.019107855
beauty	0.157706373	0.13911882	0.018587553
reach	0.010361559	-0.006666132	0.017027691
cannot	0.454031068	0.437864902	0.016166166
greater	0.037843285	0.022013014	0.015830271
opened	0.142298998	0.127053407	0.01524559
dare	0.070230216	0.055876851	0.014353365
alone	0.35837957	0.345313219	0.01306635
duty	0.130098872	0.118519266	0.011579606
lie	0.112176008	0.101649848	0.010526159
few	0.662565171	0.65218435	0.010380821
died	0.047024823	0.037910835	0.009113987
neither	0.162485803	0.156871765	0.005614038
order	0.167516783	0.163732601	0.003784181
voice	0.49962432	0.495953314	0.003671007
fit	0.025391611	0.024226096	0.001165515
door	0.534275192	0.53448195	-0.000206758
giving	0.05803009	0.058663799	-0.000633709
evening	0.279267416	0.279923629	-0.000656212
often	0.298951124	0.300758979	-0.001807855
added	0.22053073	0.222960224	-0.002429494
name	0.474029212	0.477058316	-0.003029104
bear	0.125067893	0.128567621	-0.003499728
lived	0.056961007	0.061223473	-0.004262466
whole	0.40925535	0.413529531	-0.004274181
grave	0.050232072	0.057152426	-0.006920354
either	0.208079055	0.21579825	-0.007719194
become	0.157140387	0.165087723	-0.007947336
met	0.194118087	0.202173169	-0.008055082
arm	0.136639146	0.144709762	-0.008070616
fall	0.048156793	0.05753311	-0.009376317

beyond	0.092240751	0.102192465	-0.009951714
pay	0.054634179	0.065442248	-0.010808069
both	0.482267441	0.493086819	-0.010819378
give	0.698976885	0.710679014	-0.011702129
pale	0.076707602	0.088740681	-0.012033079
days	0.370705469	0.385969709	-0.01526424
loved	0.148902158	0.164178627	-0.015276468
thoughts	0.161856931	0.177582115	-0.015725184
others	0.201978993	0.218062468	-0.016083475
though	1.133087533	1.150278201	-0.017190668
they	4.076399232	4.093676268	-0.017277036
fair	0.168334317	0.186164552	-0.017830235
general	0.136261822	0.15467573	-0.018413907
taking	0.159655877	0.179352012	-0.019696135
taken	0.358882667	0.381035021	-0.022152354
brought	0.338821637	0.361765021	-0.022943385
doubt	0.244050559	0.267537192	-0.023486633
live	0.126325638	0.150814911	-0.024489274
wind	0.006022339	0.031126704	-0.025104365
care	0.291781978	0.318776131	-0.026994153
above	0.124627682	0.152243897	-0.027616215
manner	0.315050258	0.343406958	-0.0283567
find	0.443843335	0.472524198	-0.028680863
its	1.279489038	1.308779137	-0.029290099
real	0.051804253	0.082317348	-0.030513095
feet	0.085952027	0.116806188	-0.030854161
high	0.167076572	0.199349289	-0.032272717
none	0.084694282	0.118689722	-0.03399544
open	0.218769887	0.253875179	-0.035105292
lay	0.167139459	0.202448739	-0.03530928
might	1.39218298	1.427586657	-0.035403677
called	0.321716306	0.357245108	-0.035528802
through	0.737400991	0.773287338	-0.035886347
took	0.581314851	0.617689828	-0.036374977
light	0.325489541	0.362872982	-0.037383441
each	0.387181927	0.425501193	-0.038319265
may	1.33558446	1.374938619	-0.039354159
ready	0.133494784	0.175190055	-0.041695272
ears	-0.030829586	0.011342497	-0.042172083
held	0.120477124	0.164661584	-0.04418446
dead	0.128966902	0.173280953	-0.044314051
began	0.255684699	0.301213527	-0.045528828

into	2.136516405	2.182838277	-0.046321873
whether	0.225058611	0.27148892	-0.046430308
place	0.68677676	0.735554161	-0.048777401
hold	0.065765221	0.118902791	-0.05313757
hand	0.961342469	1.015592746	-0.054250278
lips	0.099661446	0.154090499	-0.054429053
believe	0.314861596	0.370728142	-0.055866546
change	0.087524208	0.144371692	-0.056847484
bring	0.091423217	0.14869274	-0.057269523
many	0.743186618	0.801923871	-0.058737253
hear	0.323728698	0.383858902	-0.060130204
turn	0.135066965	0.199911792	-0.064844828
were	4.15060618	4.218699734	-0.068093553
truth	0.14909082	0.220539755	-0.071448935
large	0.137834003	0.209284007	-0.071450003
certain	0.151228987	0.222758518	-0.071529532
fire	0.077399362	0.150692752	-0.07329339
remember	0.054256856	0.13307617	-0.078819315
indeed	0.541947436	0.620900074	-0.078952638
next	0.282663327	0.36252923	-0.079865903
under	0.597351098	0.679704399	-0.082353301
dear	0.825443134	0.908398931	-0.082955798
us	1.045422714	1.129488306	-0.084065591
feel	0.25247745	0.343645596	-0.091168146
times	0.133557671	0.22782673	-0.094269059
wife	0.371397229	0.465677567	-0.094280337
mother	0.574648803	0.670428776	-0.095779973
table	0.083750973	0.180005425	-0.096254451
felt	0.555279532	0.652317874	-0.097038342
own	1.561098118	1.658252792	-0.097154674
morning	0.365926039	0.463691759	-0.097765721
call	0.142298998	0.243389322	-0.101090324
let	0.693883018	0.796014745	-0.102131727
behind	0.04777947	0.150456955	-0.102677485
could	2.901225296	3.005743706	-0.104518409
years	0.336180372	0.449535426	-0.113355054
read	0.135570063	0.250156407	-0.114586345
end	0.195690268	0.314528947	-0.118838678
far	0.400262474	0.519197769	-0.118935295
love	0.792804654	0.912467137	-0.119662484
eyes	0.904806836	1.032251936	-0.1274451
turned	0.305491397	0.433180216	-0.127688819

any	1.924712165	2.054857408	-0.130145242
knew	0.501636712	0.633522308	-0.131885596
too	1.237480359	1.37153519	-0.134054831
kind	0.258703287	0.398762399	-0.140059111
after	1.406395497	1.547459524	-0.141064027
world	0.469752879	0.616885846	-0.147132967
mean	0.161290946	0.309724941	-0.148433995
together	0.120414237	0.273184952	-0.152770716
shall	0.961405356	1.11778085	-0.156375494
long	0.903611978	1.06104756	-0.157435582
between	0.279833401	0.437308081	-0.15747468
am	1.502109883	1.661431788	-0.159321905
keep	0.115571919	0.275483261	-0.159911342
hands	0.302032599	0.464776993	-0.162744395
life	0.991025248	1.154684477	-0.163659229
three	0.235497894	0.39962604	-0.164128146
words	0.330143197	0.497194798	-0.167051601
half	0.204117159	0.372017922	-0.167900763
told	0.385483972	0.55583719	-0.170353218
when	3.294396348	3.46497085	-0.170574502
gone	0.175000365	0.348185395	-0.17318503
even	0.958135219	1.135226976	-0.177091757
made	1.239995849	1.418007055	-0.178011207
perhaps	0.376050885	0.556996288	-0.180945403
new	0.282411778	0.472279878	-0.1898681
make	0.844560856	1.035095703	-0.190534847
round	0.249018652	0.442234246	-0.193215595
day	0.922415264	1.118016647	-0.195601382
room	0.50578727	0.702718739	-0.196931469
once	0.679356065	0.877733978	-0.198377913
another	0.413971894	0.615255155	-0.201283261
rather	0.300208868	0.50309256	-0.202883692
time	1.777807563	1.982825732	-0.20501817
thing	0.551820733	0.764872516	-0.213051782
oh	0.453339309	0.667616259	-0.214276951
before	1.40702437	1.622116215	-0.215091846
still	0.732998884	0.958339567	-0.225340683
men	0.443654673	0.673090723	-0.229436051
word	0.157140387	0.386657213	-0.229516826
take	0.680425148	0.915992726	-0.235567578
other	1.176919942	1.420123545	-0.243203602
want	0.105950171	0.350796206	-0.244846036

again	0.92524519	1.171494235	-0.246249045
woman	0.356052741	0.603360198	-0.247307457
then	2.137271051	2.393575317	-0.256304266
can	1.287224169	1.545715196	-0.258491027
put	0.31454716	0.579490739	-0.264943579
head	0.390892275	0.659008254	-0.268115979
more	2.595719063	2.869137785	-0.273418722
great	0.861917735	1.136968463	-0.275050728
much	1.445385589	1.728310024	-0.282924436
right	0.230592689	0.515172177	-0.284579488
why	0.423530755	0.708903435	-0.28537268
such	1.507455299	1.795438262	-0.287982963
work	0.050986719	0.342958092	-0.291971373
done	0.270211653	0.564180989	-0.293969336
than	1.955023817	2.253190965	-0.298167148
thought	0.935432924	1.234812791	-0.299379867
enough	0.241723731	0.543535981	-0.30181225
young	0.884997354	1.191011396	-0.306014042
off	0.318697718	0.631721161	-0.313023443
only	1.557890869	1.882160365	-0.324269496
people	0.226756567	0.559200846	-0.332444279
some	2.007849102	2.343055132	-0.33520603
better	0.30291302	0.649482629	-0.34656961
has	1.605370738	1.953200557	-0.347829819
look	0.475790055	0.824941052	-0.349150997
home	0.224555513	0.589326024	-0.364770511
here	0.719792563	1.092686952	-0.372894389
be	7.918558315	8.300786344	-0.382228029
looked	0.344418601	0.729301283	-0.384882681
how	1.307536749	1.697807003	-0.390270254
should	1.514184234	1.904532656	-0.390348422
tell	0.423719416	0.825838785	-0.402119368
on	6.267642375	6.675751178	-0.408108802
always	0.234869022	0.653678677	-0.418809655
i	20.07208428	20.49596065	-0.423876369
two	0.693442808	1.118073465	-0.424630658
nothing	0.475538506	0.902097758	-0.426559252
came	0.510378039	0.95868616	-0.448308121
never	1.335773122	1.787500715	-0.451727593
away	0.41975752	0.88065729	-0.46089977
would	3.809568654	4.279560888	-0.469992234
way	0.61898431	1.106062031	-0.487077721

over	0.904177964	1.397134773	-0.492956809
at	7.581042474	8.078302075	-0.497259601
back	0.326369962	0.838844543	-0.512474581
man	1.556004252	2.070241021	-0.51423677
did	1.485318989	2.021075958	-0.535756969
good	0.998320168	1.539712319	-0.541392151
face	0.295240776	0.862807753	-0.567566977
no	3.74529789	4.314907688	-0.569609798
go	0.562511565	1.139761093	-0.577249529
we	2.259272306	2.850185969	-0.590913663
had	10.63384087	11.24978388	-0.61594301
well	1.080639571	1.722656582	-0.64201701
down	0.533268996	1.193775617	-0.660506621
think	0.761612581	1.442083902	-0.680471321
know	1.066489941	1.761236355	-0.694746414
not	9.179824888	9.899352604	-0.719527716
been	2.968703309	3.723256466	-0.754553157
for	10.02999755	10.78483511	-0.754837562
but	7.980124927	8.752027646	-0.771902718
old	0.662628058	1.438362289	-0.775734231
come	0.545469122	1.322276376	-0.776807254
are	2.328825598	3.130079667	-0.801254069
what	2.687785989	3.569781128	-0.881995139
or	2.851041275	3.738881559	-0.887840283
in	19.81229707	20.75890822	-0.946611151
little	1.08774583	2.056510826	-0.968764996
like	0.729477199	1.711591175	-0.982113977
about	0.721490519	1.749631173	-1.028140654
if	2.778280733	3.845762872	-1.067482138
very	1.683288034	2.757693945	-1.074405911
out	1.242196902	2.340739778	-1.098542876
one	2.742183455	3.854169171	-1.111985716
up	1.167927066	2.302580462	-1.134653395
do	1.622161633	2.757764968	-1.135603336
have	5.967544445	7.134324909	-1.166780464
all	3.881323	5.195145842	-1.313822842
so	3.928991531	5.306365249	-1.377373717
was	15.09210628	16.58432107	-1.492214784
there	1.793655148	3.338114987	-1.544459839
that	14.72566231	16.30466316	-1.579000855
is	6.062063973	8.110958518	-2.048894545
as	9.080463042	11.15099352	-2.070530477

and	38.96215475	41.60664215	-2.644487408
you	9.819954149	12.70344587	-2.883491722
it	10.63459551	13.66502541	-3.030429901
she	7.642105989	10.71558186	-3.073475868
a	22.5735502	27.18013365	-4.606583451

APPENDICE V

Corpus per esperimento narratologico 6.2 52 romanzi 1764-1832

- 1) Walpole, H. 1764 The Castle of Otranto
- 2) Reeve, C. 1778 The Old English Baron
- 3) Lee, S. 1783 The Recess
- 4) Beckford, W. 1786 Vathek, An Arabian Tale
- 5) Reeve, C. 1788 The Exiles, or, Memoirs of the Count De Cronstadt
- 6) Radcliffe, A. 1789 The Castle of Athlin and Dunbayne
- 7) Moore, J. 1789 Zeluco. Various views of human nature
- 8) Radcliffe A. 1790 A Sicilian Romance
- 9) Radcliffe, A. 1791 The Romance of the Forest
- 10) Holcroft, T. 1792 Anna St.Ives. A Novel
- 11) Robinson, M. 1792 Vancenza, or, the dangers of credulity
- 12) Radcliffe, A. 1794 The Mysteries of Udolpho
- 13) Kahalert, K. F. 1794 The Necromancer, or, the tale of the black forest
- 14) Cullen, S. 1794 The Haunted priory, or, the fortunes of the House of Rayo
- 15) Schiller, F. 1796 The Ghost Seer, or, Apparitionist
- 16) Roche, R.M. 1796 The Children of the Abbey
- 17) Lewis, M.G. 1796 The Monk. A Romance
- 18) Grosse, K. 1796 Horrid Mysteries. A Story
- 19) Smith, C. 1796 Marchmont

- 20) Radcliffe, A. 1797 The Italian, or, the confessional of black penitents
- 21) Lathom, F. 1798 Midnight Bell. A German Story, founded of incidents of real life
- 22) Godwin, W. 1799 St.Leon. A Tale of the Sixteenth Century
- 23) Roche, R. M. 1800 Nocturnal Visit. A tale
- 24) Lathom, F. 1800 Mystery. A Novel
- 25) Yorke, Mrs. 1801 The Haunted Palace, or, the horrors of Ventoliene
- 26) Moore, G. 1802 Teodosius de Zulvin, the monk of Madrid.
- 27) Walker, G. 1803 Don Raphael. A Romance
- 28) Lewis, M. G. 1804 The Bravo of Venice
- 29) Dacre, C. 1806 Zofloya, or, the Moor
- 30) Roche, R.M. 1807 Discarded Son
- 31) Maturin, C.R. 1807 Fatal Revenge, or, the family of Montorio
- 32) Reeve, S. 1807 The Mysterious Wanderer
- 33) Brewer, G. 1808 The Witch of Ravensworth
- 34) Radcliffe, M.A.1809 Manfroné, or, The one handed monk
- 35) Roche, J.H. 1810 A Suffolk tale, or, the perfidious guardian
- 36) Shelley, P.B. 1810 Zastrozzi. A Romance
- 37) Stanhope, L. S.1812 The Confessional of Valombre, A Romance
- 38) Smith, C. 1815 Barozzi, or, The Venetian Sorceress
- 39) Lamb, C, 1816 Glenarvon
- 40) Shelley, M. 1818 Frankenstein, or, The Modern Prometheus
- 41) Polidori, J. W. 1819 Ernestus Berchtold, or, the modern Oedipus
- 42) Polidori, J. W. 1819 The Vampyre. A Tale
- 43) Maturin, C.R. 1820 Melmoth the Wanderer

- 44) Lamb, C. 1823 Aida Reis. A Tale
- 45) Hogg, J. 1824 The private memories and confession
of a justified sinner
- 46) Maturin, C.R. 1824 The Albigenses. A Romance
- 47) Radcliffe, A. 1826 Gaston de Blondeville, or, the court of
Henry III, keeping festival in Ardennes
- 48) Shelley, M 1826 The Last Man
- 49) West, J. 1827 Ringrove, or, Old Fashioned Notions
- 50) Croly, G. 1828 Salathiel. A story of the past, the present
and the future
- 51) Shelley, M. 1830 The Fortunes Perkin Warbeck. A Romance
- 52) Huish, R. 1832 Fitzallan

APPENDICE VI

Corpus di riferimento per esperimento 6.3 204 ROMANZI

ovvero

LISTA dei ROMANZI riassunti NELL'OPERA DI ANN B. TRACY in ordine CRONOLOGICO

1.	_	4	The Bloody Hand
2.	1753	177	The Adventures of Ferdinand Count Fathom
3.	1762	95	Longsword, Earl of Salisbury
4.	1764	193	The Castle of Otranto
5.	1773	8	The Fashionable Friend
6.	1777	141	The Old English Baron
7.	1783	143	The Two Mentors
8.	1783	92	The Recess
9.	1786	3	Vathek.
10.	1788	140	The Exiles, or, Memoirs of the Count De Cronstadt
11.	1789	120	Zeluco
12.	1789	133	The Castle of Athlin ans Dunbayne
13.	1789	62	Priory of St Bernard
14.	1790	126	The History of Miss Meredith
15.	1790	138	A Sicilian Romance
16.	1790	203	Julia
17.	1790	7	Ellen Woodley
18.	1791	105	The Danish Massacre
19.	1791	137	The Romance of the Forest
20.	1791	142	The School for Widows
21.	1792	13	Mary the Clifford
22.	1792	145	Vancenza
23.	1792	2	Sir Bertrand, A fragment
24.	1792	68	Anna St Ives
25.	1793	125	Castle of Wolfenbach
26.	1793	153	The Maid of the Hamlet
27.	1793	195	The Advantages of Education
28.	1794	136	The Mysteries of Udolpho
29.	1794	176	The Wanderings of Warwick
30.	1794	18	Count Roderic's Castle

31. 1794 191 The Haunted Castle
32. 1794 28 The Haunted Priory
33. 1794 51 Caleb William
34. 1794 63 Duncan and Peggy
35. 1794 79 The Necromancer, or, The Tale of the Black Forest
36. 1794 81 Madelina, or, The Castle of Montgomery
37. 1795 112 Count St Blanchard, or, the prejudiced judge
38. 1795 194 Nettley Abbey.
39. 1795 58 The Dagger
40. 1795 80 The Abbey of Saint Asaph
41. 1796 122 The Haunted Cavern
42. 1796 123 The Mystery of the Black Tower
43. 1796 127 The Mysterious Warning
44. 1796 149 The Children of the Abbey
45. 1796 15 Clarentine
46. 1796 175 Marchmont
47. 1796 192 Theodore Cyphone, or, the Benevolent Jew
48. 1796 59 Horrid Mysteries
49. 1796 6 Bungay Castle
50. 1796 64 The Farmer of Inglewood Forest
51. 1796 99 The Monk
52. 1797 118 Grasville Abbey
53. 1797 135 The Italian, or, he Confessional of Black Penitents
54. 1797 16 The Horrors of Oakendale Abbey
55. 1797 47 Santa-Maria, or, The Mysterious Pregnancy
56. 1797 94 Muster Abbey
57. 1798 124 Anectodes of two Well-Known Families
58. 1798 128 More Ghosts
59. 1798 150 Clermont
60. 1798 171 The Orphan of the Rhine
61. 1798 189 Rosalind De Tracy
62. 1798 87 The Midnight Bell
63. 1799 208 The East Indian, or, Clifford Priory
64. 1799 30 Ethelwina, or, The House of Fitz-Auburne
65. 1799 50 St.Leon
66. 1799 74 The Abbess
67. 1799 9 A Winter's Tale
68. 1800 154 Nocturnal Visit
69. 1800 168 Mary Jane
70. 1800 204 Fitzmaurice
71. 1800 76 Rimualdo, or , The Castle of Badajos
72. 1800 89 Mystery
73. 1800 93 The Spectre Chief
74. 1801 101 Tales of Terror
75. 1801 104 The Infernal Quixote
76. 1801 158 Koenigsmark, the Robber, or, the Terror of Bohemia

77. 1801 206 the Haunted Palace, or, The Horror of Ventoliene
78. 1801 207 The Romance of Smyrna, or, The Prediction Fulfilled
79. 1801 29 Ancient Records, or, The Abbey of Saint Oswythe
80. 1801 65 St Margaret's Cave, or, the Nun's Story
81. 1801 77 Ariel, or, the Invisible Monitor
82. 1802 113 Midnight Weddings
83. 1802 119 Theodosius de Zulvin, the Monk of Madrid
84. 1802 12 Le Forester .
85. 1802 17 The Cavern of Horrors
86. 1802 173 Who's the Murderer? Or, The Mystery of the Forest
87. 1802 85 Astonishment
88. 1803 129 The Three Brothers
89. 1803 188 The Three Ghosts of the Forest
90. 1803 190 Don Raphael
91. 1804 198 The Knights of Calatrava, or, Days of Chivaliry
92. 1804 205 The World We Live in
93. 1804 27 Story of Morella de Alto, or, The Crimes of Scorpino developed
94. 1804 33 The Watch Tower, or, The Sons of Ulthona
95. 1804 43 Literary Hours
96. 1805 201 The Water Spectre, or, An Bratach
97. 1805 25 The Skeleton, or , Mysterious Discovery
98. 1805 35 Confession of the Nun of St.Omer .
99. 1805 49 Fleetwood, or, The New Man of Feeling
100. 1805 73 The Idiot Heiress
101. 1805 75 Gondez, The Monk
102. 1805 96 The Bravo of Venice
103. 1806 182 Montbrasil Abbey o, Maternal Trials
104. 1806 20 Fatal Secrets or Etherlinda de Salmoni
105. 1806 23 The Mysterious Murderer
106. 1806 32 St Botolph's Priory, or, The Sable Mask
107. 1806 38 Zofloya, or, the Moor
108. 1806 60 The Forest of St Bernardo
109. 1806 88 The Mysterious Freebooter
110. 1806 91 The Invisible Enemy, or, The mines of Wielitska
111. 1806 97 Feudal Tyrants
112. 1807 102 The Wood Daemon, or, The Clock has Struck
113. 1807 108 Fatal Revenge
114. 1807 117 The Demon of Sicily
115. 1807 144 The Mysterious Wanderer
116. 1807 152 The Discarded Son
117. 1807 31 The Monk of Udolpho
118. 1807 36 The Libertine
119. 1808 10 The Witch of Ravensworth
120. 1808 100 Romantic Tale

121.	1808	111	The Wild Irish Boy
122.	1808	114	There is a secret, find it out
123.	1808	116	The Midnight Groan, or, The Spectre of the Chapel
124.	1808	155	The Romance of the Appenines
125.	1808	186	Margiana, or, Widdrington Tower
126.	1808	21	Horrible Revenge
127.	1808	90	The Unknown, or, The Northen Gallery
128.	1809	106	The Irish Guardian, or, Errors of Eccentricity
129.	1809	139	Manfroné, or, The one handed monk
130.	1809	169	The Son of the Storm
131.	1810	146	A Suffolk tale, or, the perfidious guardian
132.	1810	167	Zastrozzi
133.	1810	170	The Nocturnal Miistrel, or, the Spirit of the Wood
134.	1810	180	Di Montranzo, or, The Novice of Corpus Domini
135.	1810	196	The Refusal
136.	1810	39	Sir Francis Darrell, or, the Vortex
137.	1810	45	Fatal Vows, or, The False Monk
138.	1811	166	St.Irvyne, or, The Rosicrucian
139.	1811	172	Pyrenean Banditti
140.	1811	22	The Italian Banditti
141.	1811	37	The Passions
142.	1811	61	Montalva, or, Annals of Guilt
143.	1812	110	The Milesian Chief
144.	1812	178	The Confessional of Valombre
145.	1813	157	The Marchioness!!!
146.	1813	180	Tales of the Dead
147.	1813	52	Deception
148.	1814	181	Madelina
149.	1815	174	Barozzi, or, The Venetian Sorceress
150.	1815	185	Treachery, or, The Grave of Antoinette
151.	1816	156	The Balance of Comfort
152.	1818	161	Frankenstein, or, The Modern Prometheus
153.	1818	183	The Nun of Santa Maria di Tindaro
154.	1818	40	An Angel's Form and a Devil's Heart
155.	1819	1	The Black Robber
156.	1819	11	The Sisters of St. Gothard
157.	1819	115	The Veiled Protectress, or, the Mysterious mother
158.	1819	130	Ernestus Berchtold
159.	1819	131	The Vampyre
160.	1819	164	Mathilda
161.	1820	103	Gwelygordd, or, The Child of Sin
162.	1820	109	Melmoth the Wanderer
163.	1820	14	Sir Ralph Willoughby
164.	1820	199	The Spectre of Lanmere Abbey, or, The Mystery of The Blue and Silver Bag
165.	1820	48	The Mystery, or, Forty Years Ago

166.	1820	69	Warbeck of Wolfstein
167.	1820	70	The Brothers, or, the Castle of Niolo.
168.	1820	86	Italian Mysteries
169.	1822	132	Roche-Blanche, or, The Hunters of th Pyrenees
170.	1822	67	The Three Perils of Man, or, War, Women, and Witchcraft
171.	1822	78	The House of Ravenspur
172.	1822	84	Graham Hmilton
173.	1823	147	Bridal of Dunamore, and, Lost and Won
174.	1823	165	Valperga, or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca
175.	1823	82	Ada Reis
176.	1824	107	The Albigenses
177.	1824	184	The Siege of Kenilworth.
178.	1824	46	Rosalviva, or, the Demon Dwarf
179.	1824	56	The Prophecy of Duncannon, or, the Dwarf and the Seer
180.	1824	57	The Woodland Family, or, The Sons of Error and Daughter of Semplicity
181.	1824	66	The Private Memories and Confessions of a justified sinner
182.	1825	148	The Castle Chapel
183.	1825	44	The Highest Castle and the lowest Cave
184.	1825	83	Glenarvon
185.	1826	134	Gaston de Blondeville, or, The Court of Henry
186.	1826	162	The Last Man
187.	1826	5	The Mysterious Monk
188.	1826	53	Abbot of Montserrat, or, the Pool of Blood
189.	1827	121	The Epicurean
190.	1827	197	Ringrove, or, Old Fashioned Notions
191.	1827	98	The Isle of the Devils
192.	1828	151	Contrast
193.	1828	19	Salathiel
194.	1828	41	Italian Vengeance
195.	1828	72	The Red Ban
196.	1830	160	The Fortunes of Perkin Warbeck
197.	1830	179	The Corsair's Bride
198.	1830	34	Sir Ethelbert, or, The Dissolution of Monasteries
199.	1831	55	Alibeg the Temter
200.	1832	42	Klosterheim, or, The Masque
201.	1832	54	The Algerines, or the Twins of Naples
202.	1832	71	Fitzallan
203.	1835	163	Lodore
204.	1837	159	Falkner

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. *What's in a word list, Investigating Word Frequency and Key word extraction*, Ed. Archer D., Ashgate, Faraham, 2009
- Addison J., *Spectator* 412, Giugno 1712
- Adolphs S., *Introducing Electronic Text Analysis*, Routledge, New York, 2006
- Adorno T., *In Search of Wagner*, (trans. R. Livingstone), New Left Books, London, 1981
- Althusser L., *Reading Capital*, 1968, (trans B. Brewster) New Left Books, 1970
- Aristotele, *Poetica*, (Traduzione e Introduzione di Guido Paduano), GLF Laterza, Bari, 2004
- Biber, Conrad, Repper, *Corpus Linguistics, Investigating Language Structure and Use*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- Black J., *The English Press in the Eighteenth Century*, Aldershot Gregg Revivals, 1991
- Bollier D., *The Promise and Peril of Big Data*, The Aspen Institute Publication Office, Washington, DC., 2001
- Botting F., *Gothic*, London, Routledge, 1996
- Brauchli J., *Der Englische Schauerroman um 1800; Unter Berücksichtigung der Unbekannten Bucher, Ein Beitrag zur Geschichte der Volksliteratur* (1928), Garland New York, 1979
- Briggs, Harrison, McInnes, Vincent, *Crime and Punishment in England, an Introductory Story*, UCL Press, 1996
- Brunetière F., *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette et Cie, 1890
- Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Prairie State Books, University of Notre Dame Press, 1993
- Burke E., *Del Sublime*, traduzione a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano 1991
- Burrows J. F., *Computation into Criticism, A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford University Press, New York, 1987
- Byron G. G., *Lord Byron: Six Plays*, Black Box Press, Los Angeles, 2007
- Reeve C., *The Progress of Romance*, 2 vols. (1785), Plan de la Tour, France, Editions d'Aujourd'hui, 1980
- Campbell C., *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*. Edizioni Lavoro, Roma, 1992
- Clery E. J. and Miles R., *Gothic Documents: A Sourcebook 1700-1820*, Manchester University Press, Manchester 2000

- Clery E. J., *The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800*, Cambridge University Press, Sheffield, 2005
- Defoe D., *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain*, 2nd edition, 4 vols. (1738)
- Dennis J., *The Grounds of Criticism in Poetry*, Menston, Scolar Press, 1971
- Doody M. A., *The True Story of the Novel*, New Brunswick, NJ, 1996
- Eichenbaum B., *Teoria del metodo formale*, in. Todorov T., *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003
- Erlich V., *Russian Formalism*, *Journal of History of the Ideas*, vol. 34 n° 4, (Oct – Dec), 1973, pp. 627-638.
- Foster J. R., *The Abbé Prévost and the English Novel*, *MLA* 42 (1927), pp. 443–64
- Foucault M., *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason*, (trans R. Howard), New York, Random House, 1965
- Frank F. S. *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*, Garland Publishing Inc., London, 1987
- Frank F. S., 'Gothic Gold: The Sadleir-Black Gothic Collection' *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 26, pp. 287-313
- Fysh S., *The Work(s) of Samuel Richardson*, Associated University Press, London, 1997
- Gamer M., *Gothic Fictions and Romantic Writings in Britain*, Cambridge, 2000
- Gamer M., *Romanticism and the Gothic, Genre, Reception and Canon Formation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Garside P., *The English Novel in the Romantic Era: consolidation and dispersal*, in *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- Gliozzo, Strapparava, *Semantic Domains in Computational Linguistics*, Springer, 2009
- Graeber D., *Debt, the first 5000 years*, Melville House Publishing, New York, 2011
- Guiraud P., *Les caracteres stylistiques du vocabulaire*, Puf, Paris 1954
- Hamlyn H. M., *Eighteenth Century circulating libraries in England*, Library 5th ser. I, 1945
- Hobsbawm E., *The Age of Revolution*, London, Abacus, 1978
- Hodge J., *The Gothic in Western Culture in The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Hogle J. E., *Gothic in the Western Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002
- Hope J., *The Authorship of Shakespeare's Plays*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994
- Hume D., 'Of Miracles' in *An Enquiry Concerning Human Understanding*, The Harvard Classics, 1914

- Ignatieff M., *Just measure of pain: The penitentiary in the industrial revolution, 1750-1850*, New York, Pantheon Books, 1978
- Jauss H. R., *Perché la Storia della Letteratura*, a cura di Alberto Varvaro, Ed. Guida, coll. Segnavia, Napoli, 1969
- Jockers M., *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, 2011 (Expected February 2013)
- Kant I., *Critica del giudizio*, Torino, Utet, 1993
- Kelly G., *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Clarendon Press, New York, 1976
- Kiezman M. J., "Defoe masters the Serial Subject" *ELH* 66:3 (1999), pp. 677-705
- Killick T., *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2008
- Kristeva J., *Powers of Horror, an Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982
- Kuhn T., *La logica delle rivoluzioni scientifiche* (1962), Einaudi, Torino, 2009
- Levy M., "Bibliographie chronologique du roman gothique 1764-1824" in *Le Roman gothique anglais 1764-1824*, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968
- Margin E., *An Essay on Light Reading, as it may be supposed to Influence Moral Conduct on Literary Taste* (1808), BiblioBazaar, 2010
- Marx, Engels, *The Communist Manifesto*, 1848, introduction by Martin Malia, Penguin, New York, 1998
- Mayo R. D., *Gothic Novel in the Magazines 1740-1815*, Oxford University Press, London, 1962
- McKeon M., *Origins of the English Novel, 1600-1740*, London, 1987
- Moretti F. *Quantitative Formalism: an experiment*, (<http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1A.Text.pdf>)
- Moretti F., *Network Theory, Plot Analysis* (<http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2A.Text.pdf>)
- Moretti F., *Atlante del Romanzo Europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997
- Moretti F., "Conjectures on World Literature", in *New Left Review*, 1 Jan, 2000
- Moretti F., *Il romanzo*, vol I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 2001
- Moretti F., ed., *The Novel, Volume Two: History, Geography, and Culture*, Princeton University Press, Princeton, 2006
- Moretti F., *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005
- Murphy A. C., *Banditry, Chivalry, and Terror in German Fiction, 1790-1830*, University of Chicago libraries, Chicago, 1935
- Orlando F., *Statuti del Soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti, *La cultura del Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001

- Pears D., *"Linguaggio e mondo nel Tractatus di Wittgenstein"*, Intervista, Istituto Nazionale di Sanità, Roma, martedì 21 novembre 1989
- Pericord, Bergmann, (ed.) *The Plays of David Garrick*, vol I, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1980
- Popper K., *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino, 1995
- Potter F. J., *The History of Gothic Publishing, 1800-1835: Exhuming the Trade Publisher*, Palgrave Macmillan, London, 2005
- Propp V., *Morfologia della Fiaba*, Einaudi, Torino, 1966
- Punter D., Byron G., *Gothic*, Blackwell, 2004
- Punter D., *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman, London & New York, 1996
- Richter D. H., "Gothic Fantasia: The Monsters and the Myths." In *The Eighteenth Century* 28:2 (Winter 1987). pp. 149-170
- Rivers I., (ed.), *Books and Their Readers in Eighteenth Century England*, New Essays, Leicester University Press, London, 2001, pp. 1-34
- Sachs G., *Simulating Plot: Towards a Generative Model of Narrative Structure*, Contributo al Graduate Student Symposium del dipartimento di Comparative Literature della Columbia University, fall 2011
- Scott W., *Quarterly Review*, 3, May 1810
- Scott W., *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*. In Three Volumes. Edinburgh: Printed by James Ballantyne and Co. For Archibald Constable and Co., London, 1814
- Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985
- Shklovskij V., *Il Grande Metallurgo* in *La Mossa del Cavallo*, (trans. M.Olsoufieva), De Donato, Bari, 1967
- Shklovskij V., *Teoria della Prosa* (trans. C. G. de Michelis e R. Oliva), Einaudi, Torino, 1976,
- Steiner P., *Russian Formalism*, in *From Formalism to Poststructuralism*. Ed. Raman Selden, Cambridge University Press, 1995
- Summers M., *A Gothic Bibliography*, The Fortune Press, London, 1940
- Summers M., *The Gothic Quest, A History of the Gothic Novel*, Russel & Russel, New York, 1964
- Todorov T., *The Fantastic*, Cornell UP, Ithaca, 1975
- Todorov T., *Grammaire du Décameron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969
- Tracy A.B., *The Gothic Novel 1790-1830 Plot Summaries and Index to Motifs*, University Press of Kentucky, 1982
- Varma D., *The Gothic Flame*, Russell & Russell, London, 1957
- Walpole H., (ed. by W. S. Lewis), *The Yale Editions of Horace Walpole's Correspondence*, vol. 1, 1937

Watt I., *The Rise of the Novel*, University of California Press, Berkley, 1957
Watt J., *Contesting the Gothic Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764–1832*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
Williams A., *Art of Darkness*, University of Chicago Press, Chicago, 1995
Wilson D. M., *The British Museum, A History*, London BMP 2002
Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, (ed. a cura di Trinchero), Einaudi, Torino, 1967

Compendi, Dizionari, Enciclopedie

Abram M. H., *Dictionary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston, 2009
The Cambridge Companion of English Literature 1740-1830, Cambridge University Press, 2004
The Cambridge Companion of Gothic Fiction, Cambridge University Press, 2002
A Companion to Digital Literary Studies, (ed. Siemens, Schreibman), Blackwell, Oxford, 2008 <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>
A Companion to Digital Humanities, (ed. Schreibman, Siemens, Unsworth), Blackwell, Oxford, 2004 <http://www.digitalhumanities.org/companion/>
The Oxford Dictionary of National Biography, (ed. Colin M.), Oxford University Press, Oxford, 1992
The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2011 Edition)