

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

Il rapporto testo-immagine in Guido Gozzano. L'intermedialità delle 'Epistole Entomologiche'

Text and Image in Guido Gozzano: the Intermediality of the 'Epistole Entomologiche'

ANTONIO PERRONE

ABSTRACT

Il contributo raccoglie osservazioni di retorica, semiotica e Digital Humanities sulle Epistole entomologiche. L'imagetext di Guido Gozzano viene fatto reagire con le prose del Viaggio in India, con la raccolta epistolare dedicata ad Amalia Guglielminetti, col corto sulle Farfalle di Roberto Omegna, allo scopo di rilevare il complesso sistema ecfrastico su cui esso si regge. Il punto focale è l'icasticità dell'opera, e l'assenza di un'edizione commentata che ne metta in rilievo la connessione con la tradizione emblematica, con la pittura, col cinema. Le soluzioni proposte con un progetto di DSE altresì considerano lo stato di deperibilità dei manoscritti (quasi interamente composti a matita), e hanno una ricaduta immediata sulla conservazione del testo.

The essay brings together observations from rhetoric, semiotics, and the Digital Humanities on the Epistole entomologiche. Guido Gozzano's imagetext is examined in relation to the prose of the Viaggio in India, the epistolary collection addressed to Amalia Guglielminetti, and Roberto Omegna's short film on Le farfalle, in order to highlight the complex ekphrastic system on which it is built. The focal point is the vividness of the work and the lack of an annotated edition that emphasizes its connection with the emblematic tradition, and Gozzano's relationship with visual arts such as painting and cinema. The solutions proposed through a DSE (Digital Scholarly Edition) project also take into account the fragile condition of the manuscripts (almost entirely written in pencil), with immediate implications for the preservation of the text.

PAROLE CHIAVE: *Digital Scholarly Edition; Farfalle; cinema; semiotica; emblematica.*

KEYWORDS: *Digital Scholarly Edition; Farfalle; cinema; semiotics; emblematics.*

AUTORE

Antonio Perrone è Ricercatore di Letteratura Italiana all'Università Federico II di Napoli, e Chercheur Associé all'Université Paris 8. Si occupa di retorica nella letteratura Cinque-Seicento, di poesia del ventesimo secolo, di Digital Humanities. Dal 2018 al 2023 è stato membro dell'ERC Discompose. È inoltre membro del PRIN 'Digital Bandello'. Dal 2023 è direttore della collana di saggistica 'Prisma' (Editoriale Scientifica).

antonio.perrone@unina.it

Questo articolo ha il suo perno nell'intermedialità e illustra come gli strumenti delle *DH*, nonché i più recenti *software* sviluppati per le *DSE*, apportino contributi rilevanti a un'edizione commentata integrale dell'incompiuto poemetto gozzaniano, ideato tra il 1908 e il 1916.¹ Le principali caratteristiche delle *Digital Scholarly Edition*, quali iconicità, multimedialità, interoperabilità valorizzano infatti il forte valore icastico delle *Farfalle*, evidenziandone il rapporto con l'omonimo film di Roberto Omegna.² Come mostra l'applicazione dell'analisi retorica e semiotica di strofi campionate dal testo, le metodologie digitali aiutano a penetrare il funzionamento delle associazioni metaforiche di questi versi, che non rispondono al principio analogico, e trovano corrispondenza in opere diverse del "sistema Gozzano".³ L'obiettivo è rilevare come la categoria di icastico si imponga su quella di simbolico più di

¹ Per la storia redazionale del poemetto rimandiamo all'edizione di A. ROCCA (*infra*). È importante specificare che l'*Epistola VI, Ad Alba Nigra*, su cui spendiamo parte del ragionamento, viene pubblicata per la prima volta in «La Grande Illustrazione» I, 5, 1914. Il poemetto come opera unitaria, invece, rimane incompiuto alla morte dell'autore.

² La collaborazione tra il regista e il poeta è stata altresì oggetto di discussione all'inaugurazione della mostra *Le farfalle ispiratrici di arte e letteratura*, legata all'Accademia Albertina, Museo Tazzetti, Torino 2023 (8 luglio - 3 settembre) <https://museotazzetti.it/events/bellezza-un-battito-dali-farfalle-ispiratrici-arte-letteratura> (consultato il 9/06/2025). Cfr. al riguardo anche il catalogo *Guido Gozzano, Colloqui con la poesia. Le Farfalle e il cinema*, a cura di M. Masoero: <https://www.internetculturale.it/it/292/guido-gozzano-colloqui-con-la-poesia-le-farfalle-e-il-cinema> (consultato il 9/06/2025): «Da più fonti risulta che poi Gozzano collaborò con Roberto Omegna, per conto della Casa Ambrosio di Torino, ad un cortometraggio entomologico, *La vita delle farfalle*; nell'estate del 1910, in Valle d'Aosta, studia la vita del *Parnassus Apollo*». La medesima testimonianza è in EAD., *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Olschki, Firenze 2005, pp. 59, 64, 67. Sul rapporto tra i due artisti cfr. G. RONDOLINO, *Gozzano la vita e le opere: "La musa paziente osservatrice": Gozzano e il cinema*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1983*, Olschki, Firenze 1985, pp. 268-280. È utile ricordare come Roberto Omegna sia anche l'autore del cartiglio con orologio solare della prima edizione de *La via del rifugio*: la collaborazione tra il regista e Gozzano in materia di ibridazione tra immagini e testi è infatti di lunga data. Sul film di Omegna cfr. F. DASSANO, *Guido Gozzano: questioni di estetica attraverso la polemica tra il teatro e il cinematografo di 100 anni orsono*, in «L'Escalina», I, 1, aprile 2012, pp. 157-168: «La vita delle farfalle è un film documentario del 1911 realizzato da Roberto Omegna con la collaborazione di Guido Gozzano. La prima edizione [...] rappresenta un incontro tra la curiosità scientifica del cineasta torinese e l'opera poetica di Guido Gozzano, cugino di Omegna, che nello stesso anno stava progettando un poema, concepito alla maniera dei didascalici secentisti sulla vita di quegli animali. Nell'ambito dei controversi rapporti di Gozzano con il cinema [...] il letterato scrive le didascalie per il documentario. La pellicola venne realizzata in Val d'Ayas (Valle d'Aosta), nei pianori situati tra le località di Antagnod e Fiéry in circa 2 mesi nella primavera - estate del 1911. Per girare il film Omegna utilizzò la tecnica delle "riprese intervallate". [...] Nel 1921 [...] Omegna realizzerà un secondo documentario sullo stesso argomento e con lo stesso titolo che poi conferirà al patrimonio dell'"istituto Luce" quando nel 1926 ne assumerà la direzione della sezione scientifica» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1LLd85yNkI> (consultato il 9/06/2025: il filmato è parte del fondo Edison, conservato da CSC-Archivio Nazionale Cinema Impresa, ed è stato restaurato da CSC-Cineteca Nazionale e dal Museo del Cinema di Torino).

³ Sulle metafore non analogiche, giacché illustreremo come la flora e la fauna delle *Epistole entomologiche* si confrontino altresì con la tradizione emblematica del Cinque-Seicento, torniamo nella seconda parte del saggio.

frequente utilizzata per la letteratura di inizio Novecento,⁴ con la possibilità di inquadrare il poemetto nella categoria di *imagetext*.⁵

Gli studi sulla poesia di Gozzano sono numerosi e in frequente aggiornamento,⁶ è quindi utile attraversare solo quelli che si soffermano sulle *Farfalle*, o i cui ragionamenti danno supporto alla nostra lettura.⁷ Non ci occupiamo, inoltre, della storia

⁴ Cfr. almeno l'interpretazione di A. CORTELLESA, *Dal Liberty al Simbolismo*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di W. Pedullà, N. Borsellino, x, Federico Motta, Milano 2004, pp. 224-247, e quella di P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «Il Verrì», II, 4, pp. 3-23, per l'intertestualità di alcuni lepidotteri nella poesia pascoliana. Cfr. inoltre R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, dove al filtro di Benjamin si sonda il confine tra simbolo e allegoria nella letteratura moderna (cfr. *infra*, nota 25). rimandiamo a questi studi per le successive analisi del testo: ad es., ricaviamo da W. Benjamin il concetto di «assolutezza del linguaggio» come pratica ermeneutica per l'analisi della Pieris Brassicae (la quale giustifica una lettura per strofi isolate dell'opera). Tali strumenti metodologici tornano efficaci a spiegare come il poemetto sia un'allegoria dell'amore di Gozzano per Amalia Guglielminetti; è lo stesso autore in un passo delle *Lettere d'amore* (a cura di F. Contorbia, Quodlibet, Macerata 2017, p. 124, del 20 giugno 1908) a scrivere che il lavoro «sarà organico e ciclico, benché formato di tante poesie indipendenti, quasi tutti poemetti piuttosto lunghi». sullo stesso argomento cfr. la prefazione di G. FERRATA a *Poesie scelte di Guido Gozzano*, Mondadori, Milano 1977, e G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le farfalle di Torino*, in *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli 1976: «Sparso frequentemente d'aspetti, di lieviti simbolistici, il poema ritrova sempre, sviluppandole, le misure di tipo settecentesco da cui è partito» (p. 26).

⁵ Il termine è di W.J.T. MITCHELL, *Iconology, Image, Text*, University of Chicago Press, Chicago 1986, su cui torniamo con l'analisi testuale. Per una recente applicazione del concetto alla poesia italiana cfr. F. FASTELLI, *Imagetext. Frammenti per un'iconologia della letteratura*, Florence Art Edizioni, Firenze 2023.

⁶ È utile ricordare il recente studio di E. SANTAGATA, «Con le mani in tasca». *Guido Gozzano e il suo tempo*, Edizioni di Pagina, Bari 2024, che ricostruisce la bibliografia gozzaniana dagli anni Sessanta a oggi: a partire da E. SANGUINETI, *Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966 (a cui va aggiunto il precedente *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961), passando per l'aspra critica di B. PORCELLI (*Gozzano. Originalità e plaghi*, Patron, Bologna 1974) e il successivo «rilancio» di M. GUGLIELMINETTI (*Introduzione a Gozzano*, Laterza, Bari 1993), F. CONTORBIA (*Il sofista subalpino. Tra le carte di Guido Gozzano*, L'arciere, Cuneo 1980), G. ZACCARIA («*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Interlinea, Novara 2009), nonché degli studiosi raccolti nella miscellanea *Guido Gozzano. I giorni cit.* (soprattutto il saggio di M. MARI, *Le farfalle di Gozzano e la tradizione didascalica cinque-settecentesca*). Il punto di arrivo è il contributo di L. BOSSINA, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche, Olschki*, Firenze 2017, di cui *infra*. Ancora al 2024 risale la monografia di G. LAURETANO, *Guido Gozzano: Il crepuscolo dell'incanto*, Ares, Milano 2024 che attraversa *loci* specifici delle *Farfalle*. Sulla bibliografia gozzaniana interveniamo anche nelle note successive, a partire dall'interpretazione di G. GETTO (su cui già L. LENZINI, *Gozzano*, Palumbo, Palermo 1992).

⁷ Facciamo altresì riferimento agli studi che rilevano il platonismo dell'ultimo Gozzano sul piano spirituale della metempsicosi (il concetto cardine delle *Farfalle*), e a quelli che aiutano a definire la dicotomia icastico-fantastico nel poemetto. Ad es. L. BOSSINA, *Socrate, Platone e il demone alle soglie*, in *Id.*, *Lo scrittoio di Gozzano cit.*, pp. 92-96, e gli *Abbozzi e frammenti delle Epistole entomologiche* a cura di A. Rocca, p. 594-5: «Forse l'immagine famosa di Platone, la caverna ai muri della quale si riflettevano le ombre inesplicabili, non è più sufficiente; e si può sostituirla con un'immagine più esatta e nuova [...]». Per le connessioni tra platonismo, *eidola* e cinema cfr. F. DASSANO, *Guido Gozzano: questioni di estetica cit., passim*. Sul mito della reincarnazione cfr. G. MERCOGLIANO, *Le farfalle di Gozzano. Le ragioni di una rinuncia*, Lacaita, Manduria 1985, pp. 94-98.

redazionale del poemetto, ampiamente ricostruita nell'edizione Rocca – esclusi taluni episodi della variantistica che riteniamo importanti per la strumentazione informatica e il ragionamento semiotico.⁸

L'assunto di partenza è che *Le farfalle* sono un'opera intermediale, la quale richiede una duplice lettura: da un lato volta a rilevare le interferenze col corto cinematografico realizzato nel 1911,⁹ dall'altro, da compiersi al filtro della corrispondenza Gozzano-Guglielminetti (a cui il poemetto è dedicato), del *Viaggio in India* (dove proviene gran parte della collezione del poeta) e dell'idillio *Signorina domestica* (la cui strofe di chiusura segna idealmente l'inizio delle *Epistole entomologiche*).¹⁰ Inoltre, considerato che il poemetto ha una forte rispondenza con la storia dell'arte – il significato dell'ente farfalla, ad esempio, è in un gruppo scultoreo di Canova e nella tradizione emblematica del Seicento –,¹¹ il commento non può prescindere dalla rappresentazione figurativa di lepidotteri nei quaderni di Gozzano.¹²

⁸ G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Meridiani Mondadori, Milano 1991. Sulle *Farfalle* vanno inoltre citati i saggi di A. MOMIGLIANO (*La poesia di Gozzano*, in «Firenze e il mondo», maggio-agosto 1948, poi in *Ultimi studi*, Firenze 1954, p. 41: «Questa quarantina di pagine di versi sciolti non è apprezzata a dovere: fra quelle prosastiche e provvisorie ve ne sono alcune che superano tutta la nostra poesia didascalica vera e propria»), e di L. MONDO (*Natura e storia in Guido Gozzano*, Silva, Milano 1969, pp. 115-116. Cfr. infine G. GETTO, *Guido Gozzano e la letteratura del Novecento*, Olschki, Firenze 1966; ID., G. OBERTO, *Guido Gozzano*, Garzanti, Milano 1967). Questi e altri contributi sono affrontati nel ragionamento.

⁹ In aggiunta alla ricostruzione del "testo" filmico delle precedenti note cfr. anche *Guido Gozzano, Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano*, in «La vita cinematografica», 20 dicembre 1910, e F. MILIUCCI, *Guido Gozzano e "la film"*, in «Critica Letteraria», CLXXVIII, 1, 2018, pp. 159-170 (l'argomento è il film *San Francesco d'Assisi* di Gozzano, su cui anche G. GETTO, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Sansoni, Firenze 1953, pp. 9-55).

¹⁰ Cfr. G. GOZZANO, A. GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore* cit.; *La signorina domestica*, in ID., EAD., *Lettere d'amore*, a cura di S. Asciamprener, Garzanti, Milano 1951, pp. 164-167: «"Oh! Guarda!... Una macroglossa caduta nel tuo bicchiere!"»; G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di R. Carnero, Bompiani, Milano 2008. Cfr. ancora *Lettere d'amore*, ivi, p. 133, 20 luglio 1918: «Io attendo, lentissimamente ma con amorosa costanza, al mio poemetto [...] che se pubblicherò, dedicherò a voi». Sebbene sia dubbio se il poeta si riferisca alla *Signorina Domestica* o alle *Farfalle*, il dato è utile e rilevare il legame temporale e intertestuale tra i testi. La lettera del 3 agosto 1908 può essere chiarificatrice (p. 136): «Potrei, certo, aggiungere la Signorina Domestica e qualche altro poemetto ma tolgo, in questo modo, le prima fondamenta a quell'altro volume futuro, che mi è caro molto».

¹¹ È l'opera *Amore e Psiche*, realizzata tra il 1788 e il 1793 e attualmente conservata al Louvre di Parigi.

¹² I quaderni sono conservati al Centro Studi Interuniversitario "Guido Gozzano-Cesare Pavese" dell'Università di Torino, diretto da Laura Nay, che ringraziamo per la consultazione in data 8/04/2025. A esso è inoltre legato il progetto digitale *Hyperpavese*, nonché il database dell'archivio Gozzano consultabile al sito *Carte d'autore online*. Quest'ultimo è composto da 815 carte autografe, 215 carte dattiloscritte e circa 40 buste contenenti lettere, disegni, autografi, cartoline e fotografie, unitamente alla biblioteca dello scrittore (156 volumi) e ad alcuni mobili e oggetti a lui appartenuti: <https://www.ad900.it/schede/get?id=22283>, consultato il 9/06/2025).

Al vaglio di una tassonomia analoga tra la semiotica visuale e la metadattazione,¹³ e ribadendo come un contributo sull'intermedialità dell'opera non potrebbe che declinarsi nella forma delle osservazioni, per mantenere l'omogeneità della proposta di un'edizione, si può allora interpretare il sistema *Farfalle* nell'ottica di un ambiente semantico che codifica, traduce e modella col testo uno spazio percettivo in *Frame* o strofi. I vv. 1-8 della *Cavolaia* e i vv. 39-59 delle *Crisalidi* sono un esempio significativo del nostro ragionamento:

Se la Vanessa ed il Papilio sono
nobili forme alate e dànno immagine
d'un cavaliere e d'una principessa,
la Pieride comune fa pensare
una fantesca od una contadina.
È volgare, dal nome alla divisa
scialba, dal volo vagabondo al bruco
nero-verde, flagello delle ortaglie.

8

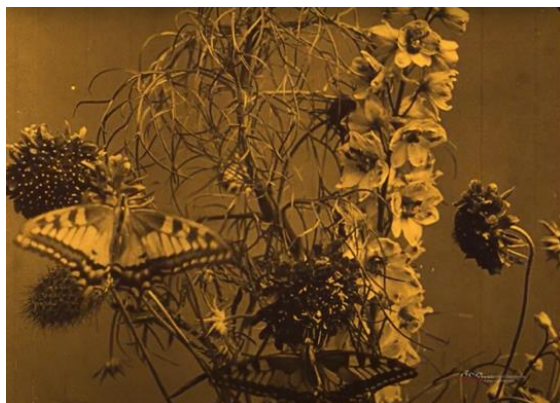
Il ragionamento su queste linee può infatti seguire due direttive, quella della strutturazione dell'edizione, e quella del commento. Per quanto riguarda la seconda va notato che la strofe selezionata è una tessera importante del complesso mosaico intertestuale e intermediale dell'opera, giacché essa corrisponde ai fotogrammi 5 e 7 del film di Omegna,¹⁴ dove la *Papilio* è posata su una fiorellina di paulonia tormentosa, il cardo di una specie nota come 'pianta della principessa'.¹⁵ Allo stesso modo, la *Vanessa* che l'accompagna è filmata mentre attinge al fiore stellato dell'or-

¹³ I ragionamenti su quest'ambito (e gli schemi della tricotomia in chiusura del contributo) sono tratti dai recenti lavori *Cahiers de sémiotique des cultures* (nn. 1-2), 2024, e *Meanings & co., The Interdisciplinarity of Communication, Semiotics and Multimodality*, a cura di A. Olteanu, A. Stabels, D. Borçun, Springer, Berlin 2019.

¹⁴ L'associazione va contestualizzata con l'*Iconic Turn* individuato da Mitchell, per cui il *medium* cinematografico, che restituisce sullo schermo l'immediata e simultanea visualizzazione delle immagini, ridefinisce i rapporti tra parola e immagine nella letteratura (cfr. almeno B. BALÁSZ, *L'Esprit du cinéma*, Payot, Lausanne 1930 per la definizione di *visuelle Kultur*). Gozzano, che conosce il cinematografo e in esso vede la possibilità di vivificare i concetti poetici, è anche per questo motivo l'autore che meglio reagisce a un ragionamento sull'intermedialità: egli intuisce e permette dunque di anticipare delle teorie sulle immagini che saranno enunciate solo negli anni successivi. Per quanto riguarda invece la selezione dei fotogrammi tratti dalle loro sequenze, da un lato essa è giustificata dall'utilizzo delle riprese intervallate del corto, giacché tale tecnica permette la separazione della singola immagine dalla progressione in cui è inserita, dall'altro rende evidente come un'edizione cartacea non può restituire l'idea di movimento, la quale è necessaria a un ragionamento sulla *Frame Rate*, la frequenza di cattura di fotogrammi che compongono un filmato. L'utilizzo del concetto di *Frame* che applichiamo al corto e al poemetto mira anche in tal senso a dialogare con un lavoro di S. NOCERINO, *Framings, or Mind the Décalage!*, in «Punctum, International Journal of Semiotics», IX, 2, 2023, pp. 123-42. Sull'interpretazione di *Frame* nel cinema torniamo specificamente con Christian Metz.

¹⁵ Il *frame* presenta due tipi di fiori: il secondo è un'orchidea, su cui interveniamo nel corpo dell'analisi. Essa è infatti un elemento cardine del ragionamento sull'intermedialità delle *Farfalle*.

tica (o della borraggine), che ha forma analoga alla specie degli 'speroni del cavaliere'. La complessa associazione tra le immagini è evidente reclama un commento digitale che ne supporti la rappresentazione dinamica, giacché non solo il referente semantico della metafora è esterno al testo, e non è quindi ricavabile dalla lettura, ma anche perché esso è valorizzato dalla rappresentazione del movimento, e come illustriamo nelle conclusioni ha immediate ricadute sul concetto di mimesi nonché sulla legge retorica dell'*enargheia*.



1. [*Papilio Machaon*, minuto 10.00]

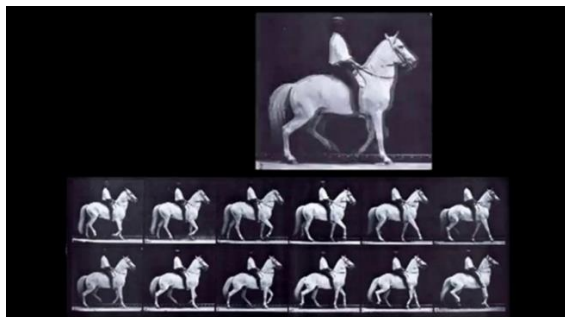


2. [*Vanessa Cardui*, minuto 9.30]

Per quanto riguarda il piano di ideazione e progettazione dell'edizione, va invece illustrato come la sequenza di immagini che genera il movimento possa essere metadadata in *Mpeg4* (*Moving Picture Experts Group*), il processo di *video-tagging* che descrive e codifica il materiale video per renderlo dinamico. Le sequenze di immagini così standardizzate agevolano infatti l'interoperabilità del materiale digitale raccolto, altresì considerato che un intero *frame* del corto viene compresso e suddiviso in singoli fotogrammi (si pensi per analogia alla celebre *Animal Locomotion* di Eadweard Muybridge, immagini 3 e 4).¹⁶ Il vantaggio è duplice: 1) la possibilità di

¹⁶ Su Muybridge precursore del cinema cfr. G. DELISLE, *Per una frazione di secondo: l'incredibile vita di Eadweard Muybridge*, Rizzoli, Milano 2024.

creare un unico *tag* per la sequenza dinamica ‘Papilio’ o ‘Vanessa’;¹⁷ 2) altresì etichettare la *Pieride* (v. 4), in quanto iponimo del campo semantico ‘lepidottero’ in una delle immagini statiche del *frame*.¹⁸



3. [E. Muybridge, *Animal Locomotion*]



4. [Sequenza di Papilio
con Intelligenza Artificiale]¹⁹

¹⁷ Entrambe le farfalle sarebbero infatti inserite nella macrocategoria di “emblema”, su cui interveniamo a breve. Tale soluzione, che trova la sua ragione sul piano dell’interpretazione dell’opera, si rivela estremamente efficace sul piano digitale, giacché essa risolve *a priori* il problema dell’*overlapping*, la sovrapposizione dei livelli gerarchici dettata da un’eccessiva produzione di informazioni inserite nel testo. È inoltre anche in questo caso interessante ragionare sull’analogia dei processi digitali e semiotici, considerato che la univocità del significato delle *Farfalle* (cfr. la nota 30 di questo contributo) va in parallelo alla costituzione di un rapporto binario e transitivo dal metadato all’*item*. Per un’utile rappresentazione del processo di indicizzazione di figure emblematiche cfr. il *Database* del progetto *Arti Sorelle*, a cura di C. Carminati, C. Caruso, R. Ferro, <https://www.artisorelle.it/opere-arte/785?ref=search> (consultato il 9/06/2025). Per l’indicizzazione di emblemi in *absentia* legati a testi in versi tra Cinque e Settecento cfr. il *Database* del progetto *Discompose*, a cura dell’Università di Napoli ‘Federico II’ discompose.unina.it/discompose/public/search/grid/ (consultato il 9/06/2025).

¹⁸ Il ragionamento può essere altresì spiegato in analogia col discorso che F. FASTELLI, *Imagetext* cit., porta sulla «forma emblema» di alcune immagini, le quali sono capaci di produrre «effetti di lettura programmati», ovvero sequenziali e con associazioni mentali precostituite (p. 58). Tali effetti – che regolano il funzionamento delle farfalle nel poemetto e nell’omonimo cortometraggio (cfr. le conclusioni di questo contributo) – rispondono infatti a quel modello mentale «barocco» che «prevede la giustapposizione di una *inscriptio* (nel nostro caso il *tag* che dà il senso alla figura) [...] una *pictura* (appunto l’immagine) [...] una *subscriptio* (il testo)»; esso è *tout court* il modello della cultura visuale occidentale dal Sei al Novecento (cfr. al riguardo anche *Letteratura e arti. Dal Barocco al Postmoderno*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017; *From baroque emblem to postmodern panoramagram*: Yury Lotman and Jacques Derrida, in G. LAMBERT, *The Return of Baroque in Modern Culture*, Bloomsbury, London 2004, pp. 97-108: anche se con Gozzano non trattiamo di *panoramagram*, infatti, la tecnica delle riprese intervallate (note 2 e 14 di questo contributo) dona una profondità che ricorda questo strumento fotografico; infine, per un affondo sulla tradizione emblematica nell’Ottocento il contributo di A. BENASSI, *Secentismo visuale nelle intestazioni dell’edizione illustrata dei «Promessi sposi»*, in «Rivista di Studi Manzoniiani», IX, 2025, pp. 1-21). Le tonde sono nostre.

¹⁹ Per la forte cogenza del ragionamento sulla *video tagging* col “poetare per la visione” di Gozzano, cfr. la riflessione sul «breve diorama», la scrittura visuale a mo’ sequenze di «velocissime diapositive» che appaiono «come proiettate su uno schermo» proposta di E. AJELLO per l’opera omnia dell’autore, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria*, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 79.

Il ragionamento, in parte illustrato con un campione di *Frame* prodotto da *Ope-nAI*, ha lo scopo di esemplificare il discorso sulle immagini e di ribadire il rapporto tra le linee del testo e le sequenze del film. Inoltre, la preminenza che esso dona all'aspetto dinamico di queste immagini ci consente un affondo nel poemetto sul complesso concetto di dinamismo,²⁰ glissando momentaneamente sul commento alla *Pieride*, che riserviamo per la seconda parte di questo articolo, essendo la farfalla motivo figurale della *Signorina Felicita* e dell'*Amico delle crisalidi* (il secondo e il terzo elemento di una complessa architettura ecfrastica).²¹ È infatti ora importante rilevare come in tale caso e in altri selezionati la relazione testuale-visuale qui portata alla luce comporti, da un lato, un'esplosione della funzione ecfrastica dei versi, e dall'altro proietti sul fantastico-mitologico la rappresentazione scientifica di Omegna.²² Un procedimento simile, che evidenzia la complessa interazione tra gli *item* di questa architettura (e la loro interoperabilità),²³ avviene nel cuore della seconda strofe delle *Crisalidi*, dove Gozzano riesce a riprodurre col ritmo dell'endecasillabo il movimento degli insetti:

Pendula, immota, senza membra, fusa
nel bronzo verde maculato d'oro,
cosa rimorta la direste, cosa
d'arte, monile antico dissepolto;
un minuscolo drago vi ricorda
il dorso formidabile di punte,
la maschera d'un satiro v'appare

²⁰ Per una definizione di dinamismo nella letteratura secentesca che metta altresì in risalto le sue relazioni con la storia dell'arte, è per noi utile ed economico rimandare ad A. PERRONE, *Fictio e realtà nella lirica dei disastri. Il rapporto tra cronaca e poesia nella Napoli del primo Seicento*, in «Griselda Online», xx, 1, 2021.

²¹ Cfr. l'edizione ROCCA cit.: «volavano le pieridi nel sole» (V, v. 9) e «Papili Arginnidi Vanesse Pieridi / Satiri Esperidi: / contemplo triste con la mia musa / la tomba chiusa» (v. 21). I testi furono rispettivamente pubblicati nel 1911 (in *Colloqui*) e nel 1912 (in «La Lettura», marzo).

²² Poniamo i casi evidenti: il Dio Apollo e le Muse, per la *Parnassus Apollo* che abita le vette dei monti; la farfalla notturna *Atropo*; la *Papilio Podalirio* dei bozzetti, omonima del personaggio mitico che curò Filottete, e fratello di *Macaone* (anch'esso farfalla); la farfalla *Argo* (così definita per gli occhi) a p. 481 dell'ed. ROCCA, altresì chiamata *dedalo novello* (p. 468), e connessa al mito di *Psiche*. È utile evidenziare come Gozzano utilizzi il lessico mitologico per spiegare la scienza, a imitazione dei poeti del Sei-Settecento (cfr. al riguardo le traduzioni dei lemmi scientifici in *Las mariposas. Epístolas entomológicas*, a cura di J. Muñoz Rivas, Ediciones Trea, Gijón 2015, esaminati da S. SIMONATTI, *Tradurre Gozzano Poeta entomologo*, Giornale Storico della Letteratura Italiana», DCXLVI, 2017, pp. 308-310). Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, in *Guido Gozzano. I Giorni, le opere* cit. (61-78: *Gozzano: letteratura e vita*, p. 77): «La bellezza dell'Ornitoptera [...] rinnovata in ogni esemplare in ogni nuovo sorgere di primavera: in essa, per di più si raccoglie il fascino dell'esotismo [...], incarnando così in una forma obiettiva, naturale, il mito letterario così caro anche a Gozzano, tanto da sedurlo con la scrittura delle lettere dall'India». Cfr. anche i frequenti riferimenti all'*abate Mascheroni* in *Come dal germe* cit.

²³ Sul concetto di interoperabilità delle DSE cfr. G. A. LIBERTI, *Opportunità e rischi delle edizioni scientifiche digitali*, in «laboratorio dell'ISPF rivista elettronica di testi, saggi e strumenti», XXI, 2024, pp. 1-16.

nel profilo gibboso e bicornuto.
 Dove il bruco defunto, la farfalla
 apparitura? La Natura, scaltra
 nasconditrice, deviò lo sguardo
 dell'uomo del ramarro della passera.

37

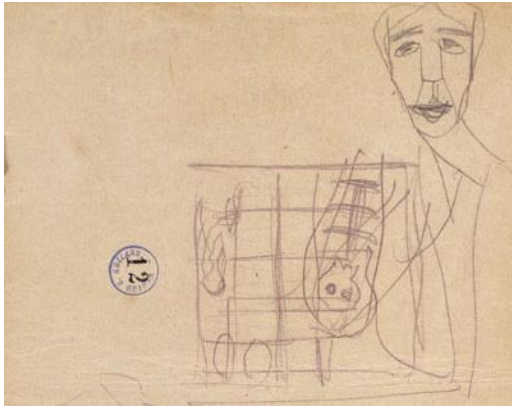
Questi versi potentemente ecfrastici rappresentano la terza porzione di una *geminatio* in cinque parti, equamente distribuita su tre strofi: «pendula ignuda» (strofe I, v. 17); «pendulo immoto» (strofe II, v. 8); «pendula, immota» (strofe II, v. 26); «pendule crisalidi» (strofe III, v. 8); «pendulo monile» (strofe III, v. 21). Essa non solo ricalca icasticamente l'immagine delle cinque crisalidi sospese «nel bronzo verde» del corno di Omegna – insieme ai precedenti cinque bruchi e alla successiva crisalide dorata –,²⁴ ma altresì reagisce, tramite le associazioni del «minuscolo drago» (v. 5) e della «maschera d'un satiro... bicornuto» (vv. 7-8) (a cui seguono «il naso adunco» e la «mascella scarna del Poeta», vv. 5-6 della strofe III), col disegno di una crisalide abbozzato nei Quaderni di Gozzano.

5. [Bruchi, minuto 1.50]²⁵

6. [Crisalidi, minuto 4.20]

²⁴ Il film utilizza cinque colori: verde, dorato, blu, rosa, viola. Su questo gioco cromatico cfr. anche le *Lettere d'amore* cit., p. 109: «Lo stesso paesaggio [...]. Rimpiango la porpora e l'oro di quei giorni, né vale a ricompensarmene il verde tenero diffuso qua e là di nubecole bianche e rosse».

²⁵ È importante specificare che non interveniamo sul lavoro di Omegna se non in relazione al poemetto, per tale motivo rimandiamo a V. Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna*, in «BN, Bimestrale di studi sul cinema», XL, 3, maggio-giugno 1979, pp. 3-68. Gli strumenti di semiotica del cinema che utilizziamo nell'analisi dell'ultimo *frame* sono tratti da C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma I* (1968), trad. di A. Aprà e F. Ferrini, *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano 1977, e Id., *Il significante immaginario* (1977); *Langage et cinéma* (1971). Interveniamo sui contributi nelle conclusioni.



7. [Archivio Gozzano, particolare con crisalide]²⁶



8. [*Crisalide*, minuto 7.50]

L'ipotesi è che Gozzano intuisca come la mobilità dell'immagine cinematografica, e al contempo le possibilità della sua immediatezza mimetica, siano efficaci a rappresentare il movimento delle immagini *in absentia* che sono insite nelle parole (*infra*). È inoltre fortemente probabile, considerata l'alta datazione dell'opera (concomitante con la nascita del cinema scientifico in Italia), che egli individui in questo processo potentemente suggestivo di vivificazione delle forme il *quid* che è alla base della sua creazione poetica: la preminenza delle immagini. Alla stessa maniera dei fotogrammi, allora, e col medesimo obiettivo di penetrare tale processo creativo, è da notare come sul piano fonetico-ritmico i *cola* si strutturino elegantemente su cinque tratti («Pendula, immota, senza membra, fusa»; «[...] cosa rimorta la direste, cosa»; «d'arte, monile antico dissepolto»; «un minuscolo drago vi ricorda»; «il dorso formidabile di punte» *etc.*). Se consideriamo infatti un'accentazione di parola otteniamo la ripetizione di uno schema pentamerico: *Pèndula, immòta, sènza mèmbra, fùsa / nèl brònze vèrde maculàto d'òro, / còsa rimòrta là dirèste, còsa*. Se ci affidiamo a un'accentazione di verso, il dinamismo dell'endecasillabo innesca l'*enargheia*,²⁷ rappresentando un movimento oscillatorio, su cui gioca la forte cesura del metro (non suscettibile di sinalefi).

²⁶ Cfr. anche ivi *Dei bruchi*, vv. 18-21 (la numerazione dei versi segue la paragrafatura di G. BÀRBERI SQUAROTTI): «La crisalide / ritrae la farfalla mascherata / come il coperchio egizio ritraeva / le membra della vergine defunta». Come riporta G. DE RIENZO, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Rizzoli, Milano 1983, p. 178, il poema doveva essere illustrato da Gozzano stesso, cosa che però non avverrà mai.

²⁷ Sulla rilevanza teorica di questa impostazione efrastica nel sec. XVII, che Gozzano conosce, cfr. E. BELLINI, C. SCARPATI, *Il vero e il falso dei poeti: Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori*, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 39-52, e F. BURWICK, *Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism*, in W. PAPE KÖLN, *Ekphrasis and Theories of Reading Visual Representations*, VI, de Gruyter, Berlin 1996, pp. 78-104. Il secondo è collegato a W. J. T. MITCHELL, *Ekphrasis and the Other*, in ID., *Picture Theory*, Chicago Press University, Chicago 1994.

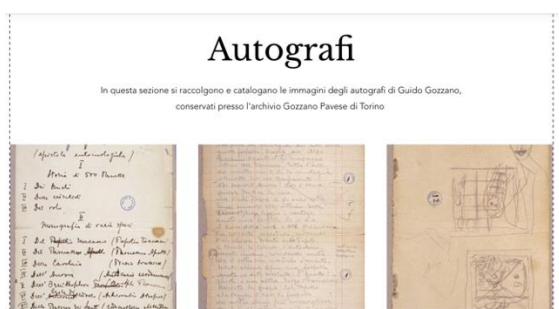
Pèndula, immòta, // sènza mèmbra, fùsa
 nèl bronzo vèrde // màculàto d'òro,
 còsa rimòrta // là dirèste, còsa
 d'àrte, monìle // àntico díssepòlto;
 ùn minùscolo // dràgo vî ricòrda [...]

Quant'è individuato in queste linee viene inoltre corroborato dalla certezza che Gozzano qui attingesse alla cultura visuale del Barocco in particolar modo per il già discusso dinamismo, con l'intenzione di svilupparne appieno la funzione tramite le possibilità offerte dal cinematografo, in quanto dispositivo che mette in moto le immagini. È altresì in questo che si rileva l'enorme potenzialità di un'edizione digitale, la quale può restituire il vigore di tali rappresentazioni dinamiche. Ne risulta evidenziata, quantomeno, una delle relazioni intermediali delle *Farfalle*, che congiunge in *unicum* il piano semantico e quello sonoro, e da cui si generano i concetti metaforici. Al vaglio di una lettura semiotica del processo di digitalizzazione del testo essi trovano un'utile sintesi nel funzionamento della tricotomia dei segni di Charles Peirce.²⁸ Se infatti ìconi, indici e simboli regolano nel *Web Semantico* la leggibilità dei documenti,²⁹ l'ìcono (o icòna), cioè il segno che rappresenta direttamente l'oggetto funge da strumento che nella metadattazione traduce immagini, diagrammi e metafore negli *item* (ovvero negli oggetti) interrogabili.³⁰ In una *DSE*, allora, con l'inserimento di *Hyperlink* (o collegamenti ipertestuali) esterni alla semiosfera *Farfalle*, ma che permettano di navigare tra gli *item* verbali e visuali in maniera integrata, è possibile inquadrare il discorso nello schema di relazioni delle ipoicone.

²⁸ C. S. PEIRCE, *Semiotics and signification* (ed. C. Hardwick), Indiana University Press, Bloomington 1977.

²⁹ Il processo che trasforma i documenti in risorse è il *Modeling*. Esso non solo ricalca la medesima tassonomia della semiotica del linguaggio, dove *Modeling* è ciò che trasforma l'immagine in linguaggio, ma ne ricopre la stessa funzione.

³⁰ Trattasi di un processo di semiosi. È infatti possibile applicare e adattare alla metadattazione del *Web Semantico* il ragionamento di J. LOTMAN sul funzionamento della semiosfera (*Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006): «Il confine semiotico è la somma dei “filtri” di traduzione [o metadattazione], passando attraverso questi, il testo viene tradotto in un'altra lingua [TEI o X_mL] che si trova al di fuori di una data semiosfera [l'Hub]. La “chiusura” della semiosfera si manifesta nel fatto che questa non può venire a contatto né con testi extra-semiotici né con nontesti [materiale non codificato]. Perché questi acquisiscano realtà [Digital Meaning] ai suoi occhi, è indispensabile che li traduca in uno dei linguaggi del suo spazio interno, ossia che li semiotizzi [la digitalizzazione del manoscritto o della stampa]». Le quadre sono nostre, e sottolineano l'omogeneità di lessico e funzioni tra semiotica e digitale, nonché i modi in cui un codice operativo (il linguaggio informatico) può fungere da codice culturale, quando garantito da un consorzio com'è la TEI, che gli attribuisce significati universalmente condivisi. Sul concetto di *Meaning*, oltre che agli studi che si occupano di *DH* e semiotica è importante rimandare alla differenza tra *Meaning* e *Significance* in R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno* cit., p. 15, dove lo studioso interviene sulla separazione tra il «significato testuale» dell'opera, garantito (e quindi immutato) dalla sua base semantica, e l'interpretazione che di essa si dà in un determinato contesto (significatività). L'iconicità della *DSE*, che si basa sulla corrispondenza tra *res* e *verba*, agevola il funzionamento del *Meaning*, eludendo il rischio di arbitrarietà nell'interpretazione di un testo complesso.



9. [Autografi, progetto di finestra dell'Hub]



10. [Video, progetto di finestra dell'Hub]

Come confermerebbe efficacemente l'ideazione e la progettazione delle sezioni Autografi e Video della *Digital Edition* [immagini 9 e 10], l'analogia del movimento metrico appena evidenziata necessita quantomeno del confronto sia con le immagini statiche del testo che con quelle dinamiche del video, per illustrare al lettore il funzionamento che supponiamo potesse figurarsi il poeta delle proprie sperimentazioni per rappresentare il movimento su carta e pellicola. Se infatti lepidotteri e crisalidi sono – come sono – l'immagine per eccellenza del movimento, allora l'intuizione di Gozzano non è solo ipotetica, al contrario, è certo che essa riguardi l'utilizzo degli strumenti del cinematografo come atti a fornire la migliore raffigurazione del processo creativo poetico, che com'è noto funziona per immagini.



11. [Schema tassonomico, progetto di finestra dell'Hub]

Lungo il medesimo ragionamento, se la poesia di Gozzano funziona per l'omeostasi di un'iconosfera, e la *DSE* aiuta a valorizzarne l'icasticità per renderla intuitiva, l'applicazione del concetto di ipoicona, di segni che rispondono al principio della *First Firstness*,³¹ regola e garantisce l'equilibrio di una rete di immagini in *frame* e

³¹ È il grado di conoscenza dove la parte iconica è prevalente rispetto a quella linguistica. Cfr. M. C. HALEY, *The Semeiosis of Poetic Metaphor*, Indiana University Press, Bloomington 1988: «For Peirce [...] Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the

media diversi. Il testo scritto, quello codificato, la *scan* della *princeps*, la sequenza video metadatata con lo strumento *Moving Picture*, il disegno di Gozzano di una determinata farfalla o del profilo di Guglielminetti (*infra* immagini 17, 20, 21) sono infatti elementi che intrecciano relazioni al contempo con le strofi del poemetto e i fotogrammi del film, e fanno parte della medesima sfera di significato.

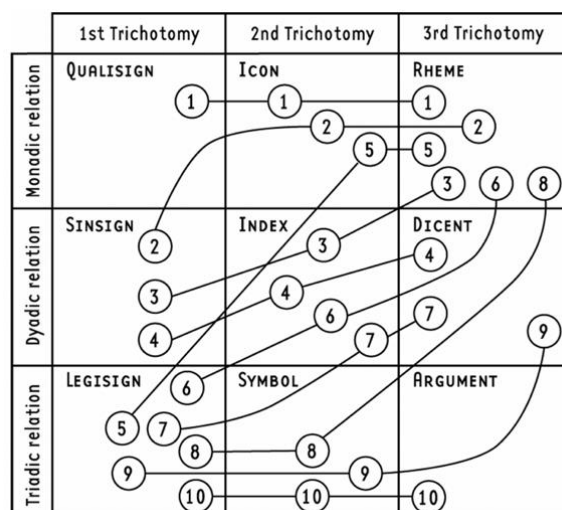
Se inoltre si considera come lo schema di ampliamento della tricotomia ideato da Mitchell, che trova forti rispondenze nella semiotica delle immagini di Greimas (a sua volta basata sulle teorie di Peirce), è convincentemente applicato all'analisi di un *imagetext* com'è la *Hypnerotomachia Poliphili*,³² allora è possibile testare per analogia il suo funzionamento sulle *Farfalle*. In particolare l'approccio semiotico si rivela fruttuoso per l'analisi delle già menzionate metafore sonore, le quali sono decisamente frequenti in un poeta attento all'auralità com'è Gozzano,³³ e permettono di suggerire un nuovo campione di analisi. L'obiettivo è anche in questo caso valorizzare e ribadire il complesso e ibrido rapporto testo-immagine delle *Farfalle*, e ragionare sulle differenti categorie di iconotesto rilevate dagli studiosi, spiegando come nel poemetto gozzaniano il rapporto *eikon-logos* sia evidentemente sbilanciato a favore del primo termine, e che esso sia restituibile solo per il tramite di un'edizione scientifica digitale.³⁴

relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors». Lo studioso si rifà ai *Collected Papers* di C. S. PEIRCE, voll. I-VI (vol. II), edited by C. Hartshorne & P. Weiss, Harvard University Press, Cambridge 1932 (1931-1935), p. 276. Per un ragionamento sulle *hypoicons* applicato ai testi della letteratura italiana cfr. F. FASTELLI, *Imagetext* cit., p. 34.

³² Cfr. G. ZAGANELLI, *Corrispondenze, richiami e interscambi tra parole e immagini nel Polifilo*, in *Ancora per Aldo Manuzio: ai margini del 5° Centenario: contributi e ricerche interdisciplinari*, a cura di A. Scarsella e M. Menato, in «Studi Goriziani», CXI, 2018, pp. 9-22. Sul ragionamento della studiosa riguardo a testo e immagini (affine al nostro sul digitale) torniamo nelle conclusioni: esso è infatti ancorato alla tradizione emblematica e all'impiego di immagini che costituiscono una cornice narrativa.

³³ In *Lettere d'amore* cit., si evince che Gozzano partecipa ai *reading* organizzati da Amalia Guglielminetti, è anche per tale motivo utile tenere molto in considerazione la struttura orale-aurale delle *Farfalle* (cfr. almeno «io a udire e voi a dire il poemetto»; o p. 149: «De Paoli mi diceva oggi [...] nella romba assordante delle onde furenti, quel vostro passo "i gioielli" ... Ha una memoria inquietante (10 dicembre 1908)»; p. 187 (11 ottobre 1909): «mi tenta terribilmente un poema drammatico recitabili [...] faccio della prosa ma assai lontana dal tuo genere maeterlinckiano»). Su questa linea è utile ribadire che nelle *Farfalle* il variegato gioco retorico che innesca l'*enargheia* non agisce solo con la messa in evidenza di espressioni efficaci a riprodurre una vivida concretizzazione dei lepidotteri, ma considera e valorizza anche l'aspetto sonoro delle parole, affinché esse agiscano sulla percezione del fruitore. Va quindi specificato che il passaggio dalle figure del suono (le allitterazioni e le consonanze che attivano *mots-thème*) a figure di tipo semantico – com'è la metafora – si giustifica col gradiente ecfrastico del poemetto, il quale riunisce il piano semantico e quello sintattico. Le figure evidenziate in questa analisi agiscono in breve sul versante dell'organizzazione melodica e su quello del senso dell'opera.

³⁴ Come riprendiamo nelle conclusioni, è possibile ricondurre il ragionamento sugli iconotesti a quattro categorie: *image-text*, opere che separano concettualmente immagine e testo; *imagetext* «opere che prevedono l'espressione contemporanea di immagini e testi su uno stesso supporto»; *image/text* «forme rappresentative che propongono il rapporto tra immagine e testo [...] secondo scissioni o

12. [Interpretation of Peircean schemes (Merrel Adaptation 1995)]³⁵

Com'è infatti chiarito nel primo schema, l'icona ricopre un livello gerarchico superiore rispetto alle altre categorie di immagine, giacché nella tricotomia valgono le seguenti equivalenze: *Qualisign* = *Icon*; *Sinsign* = *Index*; *Legisign* = *Symbol*. È allora da segnalare che nelle analogie tra semiotica e digitale il *Qualisign* è definito *Mark*, giacché esso serve a "marcare" il testo, allo stesso modo che il linguaggio *Xml* rende significativo il puro dato, inserendolo in un contesto semantico (il *Web*);³⁶ il *Sinsign* è definito *Token*, ciò che attiva il funzionamento di un oggetto digitale (fornendogli un *Digital Meaning*), e garantisce la corrispondenza tra *res* e *verba*, tra risorse e identificatori (come avviene con gli *URI*); il *Legisign* è il *Type*, e nella critica letteraria corrisponde al prototipo, che regola il meccanismo delle associazioni tra le immagini mentali (com'è nel digitale il *framework*).³⁷

rottture della loro supposta unità»; *imageXtext*, opere che contengono un elemento di «irrappresentabile»: audio, video, allegorie, etc. Esso è in breve l'iperonimo (al pari dell'ipoicona) che gerarchizza ogni rapporto tra immagine e testo. *Le farfalle*, dimostreremo, rientrano nella seconda e nella quarta categoria. Cfr. F. FASTELLI, *Imagetext*, cit., pp. 13-15, 18-19, e W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory* cit., p. 22.

³⁵ F. MERREL, *Peirce's Semiotics Now: A Primer*, Canadian Scholars' Press, Toronto 1995, p. 9. Cfr. anche W. J. T. MITCHELL, *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago 1980 e ID., *Picture Theory* cit.

³⁶ Un utile esempio di marcatura di testi letterari e sui modi in cui se ne regola il funzionamento è il progetto di *DSE Digital Bandello*, a cura di C. Baja Guarienti, E. Menetti, P. Pellizzari, A. Perrone, E. Ricceri <https://digital-bandello.arianna4.cloud> (consultato il 9/06/2025).

³⁷ Utilizziamo la categoria di prototipo per corroborare il ragionamento sull'intuitività della *DSE*, con studi di semiotica efficacemente applicati alla letteratura (cfr. P. VIOLI, *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano 1997, pp. 169-174; J. MEYER, *What is Literature? A Definition Based on Prototypes*, in «Work Papers of the Summer Institute of Linguistics», xli, 1997, pp. 1-9). Non è nostro interesse affrontare la polemica ECO (*Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975) e GREIMAS-COURTÈS (*Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979). Come ha riassunto P. FABBRI, «Ceci n'est pas un traité» Umberto Eco parmi les manuels de sémiotique, in «Actes Semiotique», cxxx, 2024, pp. 125-138, i semiologi non hanno una risposta univoca sulla convenzionalità e

In breve, c'è una forte corrispondenza tra la nomenclatura delle *DSE* e gli strumenti della semiotica testuale che si rispecchia nelle loro funzioni, di cui è importante ribadire una tenace relazione di complementarità. È infatti fondamentale spiegare che tale aspetto, oltre a rilevare la complessità (nonché la necessità) dell'edizione proposta, richiede e giustifica il passaggio da un'analisi qualitativa a una di tipo quantitativo delle *Farfalle*, dalla stilistica alla semiotica, che qui si compie per far risaltare i differenti aspetti dell'opera.

Image				
Graphic	Optical	Perceptive	Mental	Verbal
images	mirrors	sensory data	dreams	metaphors
statues	projections	"species"	memories	descriptions
drawings		appearances	Ideas, fantasies	

13. [*Family tree of images* (Mitchell 1986, 10)]³⁸

Nel secondo schema, che come il precedente si concentra sugli ampliamenti della teoria di Peirce, Mitchell approfondisce il *Qualisign*, l'elemento della tricotomia con una relazione monodica all'icona, la pura immagine. Essa è diramata in plurime sottocategorie: immagine grafica, ottica, percettiva, mentale, verbale. A quest'ultima appartengono le metafore e i *drawings*, i disegni, che sono al centro della successiva analisi testuale. È infatti utile con questo apparato di strumenti condivisi dalla semiotica e dall'informatica illustrare come alcune strofi della *Cavolaia* (la *Pieris Brassicae*) rivelino un significato sotteso del testo, ampliando il ragionamento sulle metafore sonore, e ribadendo come gli strumenti delle *Digital Scholarly Edition* siano efficaci a penetrare il piano semantico di testi poetici complessi.³⁹

L'obiettivo, che attraversa un duplice piano teorico, estetico-letterario e poetico (cioè idealistico-platonico), è presto spiegato. Per il primo va infatti ribadito che l'edizione digitale, a differenza della cartacea, permette l'inserimento non solo di immagini statiche, ma anche e soprattutto di quelle in movimento; giacché l'intuizione di Gozzano col nascente cinematografo è la seguente: permettere la più energica rappresentazione di quant'è per tradizione letteraria l'emblema dell'effimero e della

sull'intuitiva immediatezza di tali associazioni, che sono l'assunto di base delle ipoicone. Anticipiamo al riguardo che la sincronia nella progettazione di testo e pellicola delle *Farfalle* rende efficace l'applicazione di concetti mutuati da A. J. GREIMAS e W. J. T. MITCHELL sulle immagini: *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes Semiotiques. Documents», LX, 6, 1984, pp. 1-24; *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, duepunti edizioni, Palermo 2009. Come ha suggerito G. ZAGANELLI, *Corrispondenze, richiami, interscambi* cit., i contributi degli studiosi possono leggersi in chiave unitaria.

³⁸ W. J. T. MITCHELL, *Iconology* cit., p. 10.

³⁹ Per un approfondimento delle altre relazioni della tricotomia in relazione al cinema e alle teorie di Metz cfr. G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2024 (1985¹), specificamente il cap. *Semiotica pura: Peirce e il sistema delle immagini e dei segni*, pp. 37-42.

metamorfosi di tutte le cose: la crisalide.⁴⁰ Per il secondo piano l'obiettivo è illustrare che il poemetto, come dichiara Gozzano nelle *Lettere*,⁴¹ e nelle *Farfalle*,⁴² è al contempo un testamento di immortalità poetica e una dichiarazione d'amore ad Amalia Guglielminetti – elementi che si sintetizzano nella consapevolezza di una morte imminente. Sulla base di tale assunto abbiamo rilevato delle spie sonore che danno conferma di questa dichiarazione poetica, le quali si manifestano con un'analisi semiotica. Appliciamo quindi un esempio di *versioning* ai vv. 76-101 della *Calvolaia* (o *Pieris Brassicae*), per dimostrare innanzitutto come il controllo delle versioni aiuti a penetrare il significato di questi versi, e per rilevare, poi, come esse non solo agevolino il ragionamento sul processo creativo delle *Farfalle*, ma altresì corroborino e comunichino con l'impostazione allegorica del testo,⁴³ che è una speranza di metempsicosi maturata nel recente viaggio in India.

⁴⁰ Come spiega infatti G. DELEUZE (ivi, p. 41) «l'immagine in movimento è la materia stessa»; quella non ancora linguisticamente formata, ma già completa sul piano del significato, costituendo essa «la prima dimensione della semiotica». L'inserimento di sequenze filmiche nell'edizione è dunque necessario al pieno funzionamento delle relazioni semiotiche del testo, altrimenti inespresso per l'assenza del referente dinamico immediato delle immagini *in absentia*.

⁴¹ «Le mie crisalidi sono tutte farfalle! [...]: ho chiuso le finestre e aperta la scatola ed è stato, nella mia grande camera chiara, un frusciare turbinoso di prigioniere sbigottite. Sono cento, più di cento: e tutte vanesse; Vanesse Atalanta, e Vanesse Io. [...] E non sorridete del compagno fanatico: voglio iniziarvi a queste cose; e questo farò nel libro che v'ho detto: un volume epistolare: lettere a voi un po' arcaiche come quelle che scrivevano gli abati alle dame settecentesche per iniziare ai misteri della Fisica [...]; ma modernissime nel contenuto, fatte di osservazioni filosofiche nuove e di fantasie curiose e fanciullesche». (*Lettere* cit., 17 settembre 1908); ivi (3 settembre 1908). «Voglio mandarvi qualche crisalide: non ridete, vi prego. Mi attira il pensiero che si schiuderanno nella vostra camera. Estraele dalla scatola dove ve le invierò, senza toccarle, e deponetele [...] dove la farfalla nascitura abbia sufficiente spazio per distendere le ali. E lasciatele in pace, come bimbi che dormono: senza toccarle, né agitarle... E non sorridete tanto di queste cose, più belle e più profonde di molte altre, per consolare la nostra malinconia [...] Fra quindici giorni nasceranno. Mi scriverete e mi descriverete i loro colori; e mi direte che v'hanno detto da parte mia».

⁴² Cfr. *Come dal germe*, vv. 1-3 strofa III: «Ma voi sorella non temete agguati / del fratello salvatico in odore / di santità»; *Abbozzi e frammenti*, 29, p. 503 ed. ROCCA cit.: «Tu sorridi, amica, ma non è un'iperbole poetica la mia, è una verità»; «Tu guardi, amica, la bella farfalla», ivi, p. 507; *Parnassus Apollo*, I, vv. 18-19, pp. 498-499: «pure al vostro sguardo di novizia / non è questa bellezza singolare?». Cfr. infine strofe IV di *Come dal germe*, ivi: «Queste, che dico, dissi a voi parole / or è già molto, camminando a paro / per una landa sconsolata e voi, / mal soffrendo il velen dell'argomento, / con la mano inguantata il ciuffo a sommo / coglieste d'un'ortica e mi premeste / sulla gota la fronda folgorante, / [...] e nel gesto passare vidi un cumulo / minuscolo di germi di Vanesse / sulla villosa nervatura e forse / dal vostro gesto, ancor agropungente, / nato è il poema, poi che sul mistero / del piccolo tesoro accumulato, / già in quell'istante, con parole sciolte / taluna esposi delle meraviglie / che più tardi nel mio silenzio attento / [...] tentai chiudere in versi».

⁴³ Come dimostriamo con l'analisi, siamo nell'ambito degli iconismi semiotici. Secondo la definizione di F. FASTELLI cit., pp. 36-37: «Parliamo di iconismi nei diversi casi in cui un testo scritto diviene significativo anche (o esclusivamente) per la sua dimensione iconica e visiva. Si tratta della manifestazione più pura di *imagetext*. La scrittura si differenzia infatti dall'oralità proprio per l'adozione di un sistema discreto di segni impressi su un supporto, dunque visibili. L'iconismo tende a ricordarci questo aspetto, rendendo esplicito il paradossale meccanismo di spazio e tempo, stasi e movimento che caratterizza il testo scritto. Negli iconismi il modo che la scrittura ha di occupare lo spazio assume un carattere dichiaratamente e spiccatamente semantico, in opposizione o in dialettica con le abitudini

Com'è giunta nel cuor della città?
 Aveva la crisalide sui colli
 oltre il fiume, nell'orto d'una villa.
 L'istinto delle razze numerose
 sospinge la farfalla ad emigrare;
 discese al piano, trasvolò sul fiume,
 valicò gli edifici, immaginando
 orti propizi e si trovò perduta,
 prigioniera nel grande laberinto
 di pietra che costrussero gli uomini.
 Da ore ed ore, forse dal mattino,
 s'aggira stanca per le vie diritte
 dove non cresce un filo d'erba o un fiore.
 Come si specchia nei diciottomila
 occhi stupiti il turbinio dell'uomo?
 Forse a quei sensi minimi, la folla,
 le case, i carri, questi corpi grandi
 sono come la frana, il fuoco, l'acqua,
 fenomeni malvagi da fuggirsi.⁴⁴
 Fugge. L'attira un cespò semovente⁴⁵
 di fiori finti, un cencio verde, azzurro,
 si libra sulla folla, sull'intrico
 metallico, tra il rombo e le faville,
 e va senza riposo, un carro passa
 e la travolge nella scia ventosa.

Co[m]'è g[i]unt[a] nel cuor del[la] citt[à]?
 [A]veva la cris[ali]de sui colli
 oltre il fiu[m]e, nell'orto d'un[a] v[il]l[a].
 L'ist[i]nto de[l]le r[a]zze nu[m]erose
 sospinge l[a] farf[a]l[la] ad e[mi]grare;
 discese [al] p[ia]no, trasvolò sul fiu[m]e,
 v[ali]cò gli edifici, im[ma]gin[a]ndo
 orti propizi e s[i] trovò perdut[a],
 prigionier[a] nel grande [la]ber[i]nto
 di pietr[a] che costrussero g[li] uo[m]ini.⁴⁶
 D[a] ore ed ore, forse d[al] [ma]tt[i]no,
 s'agg[ir][a] st[a]nca per [l]e vie diritte
 dove non cresce un f[il]o d'erba o un fiore.
 Co[m]e si specchi[a] nei diciottom[ila]
 occhi stupiti [il] turbinio dell'uo[m]o?
 Forse [a] quei sensi [mi]nimi, la fol[la],
 [l]e c[a]se, [i] carri, questi corpi gr[a]ndi
 sono co[m]e la fran[a], [il] fuoco, l'[a]cqua,
 fenomeni [mal]v[a]g[i] d[a] fuggirsi.⁴⁷
 Fugge. [L'a]tt[i]r[a] un cespò se[m]ovente
 di fior[i] finti, un cencio verde, [a]zzurro,
 si l[i]br[a] sulla fol[la], sull'intrico
 [m]et[a]l[li]co, tra [il] ro[m]bo e le f[a]v[il]le,⁴⁸
 e va senz[a] r[i]poso, un c[a]rro passa
 e l[a] travolge nel[l]a sc[ia] ventosa.

della trascrizione ordinata e lineare (Spignoli 2020). [...] Un iconismo può nascere in virtù di specifiche disposizioni che riguardano la trasgressione della logica che regola la trascrizione lineare [...]. Può originare da certe proprietà fisiche del tratteggio, dal colore al font. Oppure [è il caso delle *Farfalle*] può essere il risultato di una particolare distribuzione degli elementi linguistici, dalla semplice permutazione che può dare luogo agli anagrammi o gli anaremi, alla lettura a doppio senso, come nei palindromi, nei versi cancrini o nelle anamorfosi alfabetiche. Può infine riguardare il supporto, rendendo direttamente significativo da un punto di vista figurale lo spazio materiale, sino alla costruzione dei cosiddetti corpi di poesia con supporto tridimensionale». Il rimando a T. SPIGNOLI è *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Pàtron, Bologna 2020. Per tenere aperta l'analogia con gli strumenti digitali cfr. anche R. FINOCCHI, A. PERRI, *Iconismo e immagini digitali: una sfida alla semiotica visiva?*, in «Testo e Senso», XVI, 2015, pp. 1-10. Le quadre sono nostre.

⁴⁴ In questo verso è altresì riscontrabile l'anafonia del *mot-thème* Guglielmine: feno[meni] [m]a[l]vagi da f[ugg]irsi.

⁴⁵ In questo verso è riscontrabile il *mot-thème* Guglielminetti: F[ugg]e. [L']att[i]ra un c[e]spo se[m]oven[t]e.

⁴⁶ In questo verso c'è anche l'anagramma del *mot-thème* Guglielminetti: di pi[et]ra che cos[t]russero [gli] uo[m]ini.

⁴⁷ In questo verso si rileva l'anafonia Guglielmin: feno[meni] ma[l]va[gi] da f[ugg]irsi.

⁴⁸ Nel verso l'anagramma Amalia si combina due volte.

Abbiamo evidenziato nel testo il piano fonetico-ritmico delle linee selezionate, formattando in neretto sia le consonanze e le allitterazioni più frequenti, sia quelle più significative sul piano sonoro;⁴⁹ successivamente abbiamo isolato le lettere, le sillabe e i trisillabi maggiormente ripetuti. Un'operazione del genere (che in una logica combinatoria può compiersi anche per acrostici,⁵⁰ o altre tipologie di anagramma) è mutuata dalle applicazioni di variantistica delle strumentazioni digitali, ed è dunque ampliabile alle numerose varianti dell'opera: essa serve a ribadire con forza una lettura semiotica delle *Farfalle*. Tramite l'individuazione degli ipogrammi del testo, infatti, è altresì possibile comprendere, sulla base degli scartafacci dell'autore, come e perché Gozzano modificasse determinati versi e parole, sia sul piano del senso, sia su quello del suono, in un sistema di endecasillabi liberi innestati su una struttura formulare.⁵¹

Considerato che il *versioning* permette non solo una visione sinottica del testo, ma altresì moltiplicata, la logica combinatoria di *software* come *EVT3*,⁵² utilizzati per

⁴⁹ Sul ruolo rilevante della musicalità nel poemetto cfr. soprattutto G. GETTO, *Poeti* cit. pp. 49-50: «Anche il poema sulle farfalle conferma lo stesso contegno di fantasia: una suggestione intima di giardini e prati di provincia [...] e una malinconia funebre [...]. La poesia, lievissima, è tutta in questa musicale trama, che ripropone i temi della poesia di Guido Gozzano».

⁵⁰ Ci riferiamo all'anafonia come 'forma imperfetta di anagramma', secondo la lettura starobinskiana di SAUSSURE: «En me servant du mot d'anagramme, [...]. Anaphonie serait plus juste, dans ma propre idée : mais ce dernier terme, si on le crée, semble propre à rendre plutôt un autre service, savoir celui de désigner l'anagramme incomplète, qui se borne à imiter certaines syllabes d'un mot donné sans s'astreindre à le reproduire entièrement. L'anaphonie est donc pour moi la simple assonance à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée, mais ne formant pas anagramme à la totalité des syllabes»: *Les mots sous les mots*, Gallimard, Paris 1971, p. 24.

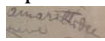
⁵¹ Notiamo nella strofe la ricorrenza del verbo 'fuggire', dei lemmi 'folla', 'fiore', le declinazioni di 'uomo'. Su altre occorrenze formulari torniamo nella nota 43. Cfr. al riguardo J. STAROBINSKI, *Les mots*, ivi, p. 21: «Tout le phénomène de l'allitération [...] n'est qu'une insignifiante partie d'un phénomène plus général, ou plutôt absolument total. La totalité des syllabes de chaque vers [...] obéit à une loi d'allitération [...] et sans qu'une seule consonne, - ni de plus une seule voyelle, - ni de plus une seule quantité de voyelle, ne soit pas scrupuleusement portée en compte. Le résultat est tellement surprenant qu'on est porté à se demander avant tout comment les auteurs de ces vers (en partie littéraires [...]) pouvaient avoir le temps de se livrer à un pareil casse-tête : car c'est un véritable jeu chinois». Il ragionamento dello studioso è ancora più significativo se connesso alla premessa da cui esso parte: «Il faut donc considérer le sens comme un produit - comme le produit variable de la mise en oeuvre combinatoire», ivi, p. 20.

⁵² La tecnologia EVT (*Edition Visualization Technology*), oggi al *software EVT3*, è impiegata per la creazione di *DSE* da testi codificati in TEI Xml (cfr. il progetto *ManzoniOnline*, oppure il *Digital Vercelli Book*). Essa permette una visualizzazione sinottica e moltiplicata dei documenti, con la possibilità di leggere le diverse fasi redazionali del testo, fornendo in tal modo il massimo grado di affidabilità di un'edizione. Cfr. almeno E. PIERAZZO, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, in «Digital Humanities Series», IV, 2015; P. ITALIA, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Salerno Editrice, Roma 2020; B. NAVA, *Siamo tutti bédieriani? Prospettive per le edizioni genetiche digitali*, in «Umanistica Digitale», VI, 14, 2022, pp. 19-40 (per ragionare sull'applicazione del *software* quasi esclusivamente a testi monotestimoniati). L'endecasillabo libero si adegua in breve alla capacità di Gozzano di fondare su ritmi allitteranti la formularità del nome Amalia (cfr. la nota successiva).

le edizioni diacroniche,⁵³ rivela come uno strumento inventato per la filologia è utile a porre in risalto l'aspetto fonetico e semantico del testo. Esso è non solo applicabile a un discorso sul ritmo dell'endecasillabo sciolto di Gozzano, ma è come si è dimostrato utile a individuare anche i *mots-thème* della strofe della *Cavolaia*, la quale, come gli altri passi proposti, è solo un *exemplum* tra numerosi, giacché il fenomeno dell'anagramma (o dell'anafonia) si ripete in altri luoghi del testo.

I *mots-thème*, cioè le 'parole nascoste', che corroborano il ragionamento sull'icasticità del poema, si rivelano nell'enunciazione del testo – giacché sono termini non solo esplicitati nei versi ma che altresì reggono la funzione allegorica del poemetto –, e negli ipogrammi delle singole linee, ovvero nella «spartizione semantica» del lemma chiave:⁵⁴ Amalia. Utilizzando i medesimi strumenti di segmentazione in lessemi e sintagmi significativi, è infatti possibile individuare come anche gli ipogrammi delle strofi rimandino al sema "Amalia".

Allo stesso modo, lungo un'interpretazione che guarda all'emblematica piuttosto che alla letteratura simbolista – individuando, dunque, nell'ente farfalla un concetto chiaro ed evidente, invece che un significato nascosto e ignoto –,⁵⁵ è importante sottolineare come questa dichiarazione poetica si riveli anche nell'ambito di quei *noms de fleurs* gozzaniani, per cui ancora ci serviamo di Starobinski. Tali 'nomi' non sono infatti preminenti in chiave linguistica (la logosfera dei fiori), quanto piuttosto in chiave iconologica (l'iconosfera dei fiori).⁵⁶ Anche i fiori, di cui abbondano

⁵³ La stessa metodologia è funzionale a liberare il poemetto dall'accusa di «parassitismo letterario» e «saccheggio» da Maeterlinck (B. PORCELLI, *Gozzano, originalità e plagi* cit.), a cui il poeta è spesso accostato (si veda anche il commento di Rocca alla *Passera dei santi*). Sebbene infatti Gozzano abbia attinto tessere dall'opera del poeta fiammingo, tale aspetto non è solo da rilevare in chiave intertestuale, allo scopo di valorizzare la complessa rete dei riferimenti gozzaniani, ma va affrontato anche sul piano della rielaborazione e dello scarto compiuti. Se Maeterlinck è un poeta realistico, va ribadito come Gozzano alterni nelle *Epistole entomologiche* icastico e fantastico, innestando concetti mitologici sulla descrizione scientifica. Alle occorrenze rilevate si aggiungano i frequenti lemmi chiave di questa poetica del vedere, che altresì sono anagrammi perfetti di Amalia: l'aggettivo "ammirabile", il sostantivo "maraviglia" (o "meraviglia"); sintagmi frequenti come *La mia Musa*. Per dare conto della frequenza con cui appaiono questi *mots-thèmes*, si consideri come nella sola epistola *Come dal germe* abbiamo, oltre il già citato *meraviglia* (due volte), i seguenti anagrammi perfetti: *malinconia*; *immolava*; *impallidiva*; *meravigliando*; *illuminante*; il sintagma *false immagini*". Le parole con queste combinazioni sono spesso segnalate con grafia diversa nel testo: ; .

⁵⁴ Per la definizione cfr. J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots* cit., p. 37. Cfr. Inoltre ivi, p. 31: «Il s'agit [...] de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une second façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot».

⁵⁵ Sulla stessa linea si vedano i recenti contributi di D. PELLIZZARI, *Il libro della natura in Gozzano. Da 'L'analfabeta' alle 'Farfalle'*, in «SigMa», III, 3, 2019, pp. 704-728, e Roberta Colombo, *La collezione si fa pagina. Le farfalle di Gozzano e i licheni di Sbarbaro*, in «SinestesieOnline», XIII, 41, 2024, pp. 3-18.

⁵⁶ *Le mots sous les mots*, ivi, p. 39: «Dans le domaine linguistique, on voit fleurir, exactement de même, toute une catégorie de formations ingénieuses provoquées par le défaut de mémoire. Il s'agit de domaines lexicographiques comme ceux des noms de plantes, noms de minéraux, nom de petites bêtes : [...] et alors, sans que le nom cesse d'être transmis, il est soumis à une loi de transmission totalement différente de celle du mot ordinaire et qui aboutit à des séries d'étymologies populaires compactes».

sezioni incomplete del manoscritto,⁵⁷ sono come i lepidotteri connessi al sema Amalia, e giocano su precisi *loci memoriae* del fruitore: essi regolano il funzionamento di associazioni prototipiche della semiosfera, innescandone il funzionamento.⁵⁸



14 [insegna con emblema]⁵⁹



15 [dal cimitero monumentale di Torino (XVII s.)]



16 [particolare da *Epitome Pontificum* (1557)]

Com'è esemplificato dalle immagini, la farfalla ha una lunga tradizione nella produzione epigrammatica (perlopiù epitaffica) ed emblematica,⁶⁰ una produzione che

Un'efficace definizione di iconosfera è in Andrea Pinotti, *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Torino, Einaudi 2024.

⁵⁷ Si veda almeno la carta siglata AGP1.1.8.10, c.6 dei quaderni conservati al Centro Gozzano.

⁵⁸ Sul funzionamento di una sfera di significato conclusa in associazioni predeterminate cfr. gli esempi di tipologie di volatili in E. ROSCH, *Cognitive Representation of Semantic Categories*, in «Journal of Experimental Psychology», CIV, 1975, pp. 192-233, e P. VIOLI, *Significato ed esperienza cit.*, *passim*.

⁵⁹ L'immagine è tratta da L. GELIOT, *Indice armorial ou sommaire explication des mots usitez au blason des armoirie*, Billaine, Paris 1635.

⁶⁰ È interessante segnalare, per gli sviluppi futuri di questa ricerca, come anche il *negromante* e le *clessidre senza fine* della strofa immediatamente successiva si richiama alla tradizione emblematica; o ancora la *pastorella*, la *Minerva* e la *virtù cieca* di *Come dal germe* (vv. 1-26); il *ramarro* di *Dell'Aurora etc.* Cfr. il Database sui libri di insegne ed emblemi dell'Università di Glasgow <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/> (consultato 9/06/2025).

Gozzano conosce e frequenta ampiamente: essa rappresenta infatti la metempsicosi (un'idea che si radica nel poeta a partire dal viaggio in India).⁶¹ Altresì, il suo significato ancipite trova senso nell'ambiguità del lemma *psyché* (in greco 'farfalla' e 'anima'),⁶² oltre che nel già citato gruppo scultoreo, ben noto a Guido Gozzano come del resto l'intera produzione di Canova.⁶³

Nella finzione letteraria che il poeta innesta sulla realtà, e come egli stesso esplicita, Gozzano non è che il *negromante* nel *silenzio di clausura* che si è costruito un mito di resurrezione poetica, mentre le farfalle sono le larve dell'immaginazione, gli *eidola* delle speranze inattese, come si legge nei versi di chiusura delle *Crisalidi* (vv. 80-96):

ogni defunto è un pendulo monile,
ogni monile un'anima che attende
l'ora certa del volo. Ed io mi sono
quel negromante che nel suo palagio
senza fine, in clessidre senza fine,
custodisce gli spiriti captivi
dei trapassati, degli apparituri.
Veramente la mia stanza modesta
è la reggia del non essere più,
del non essere ancora. E qui la vita
sorride alla sorella inconciliabile
e i loro volti fanno un volto solo.
Un volto solo. Mai la Morte s'ebbe
più delicato simbolo di Psiche:
psiche ad un tempo anima e farfalla
scolpita sulle stele funerarie
da gli antichi pensosi del prodigio.

⁶¹ Per la metempsicosi nel pensiero di Gozzano cfr. anche *Lettere* cit., p. 35, e L. BOSSINA, *Materiali per un bilancio: Da Nietzsche a Buddha*, in ID., *Lo scrittoio di Guido Gozzano* cit., pp. 218-227. È utile ricordare che il medesimo tema ritorna nell'*Oiseau bleu* di MAETERLINCK (1908). Sull'approfondita conoscenza di Gozzano degli epigrammi e degli emblemi cfr. ancora ivi, *L'Anthologia e il Parnasso*, pp. 45-62. Per *La cuna del mondo*, il par. *Le torri del silenzio*, pp. 188-190, dov'è esplicitato il pensiero di Gozzano sulla reincarnazione, e ivi, pp. 147-160 "*Faldone AG V 3*"; infine *Il fiume dei roghi*, pp. 115-117.

⁶² Cfr. L. BOSSINA, *Anima e farfalla* in ID., *Lo scrittoio di Guido Gozzano* cit., pp. 77-85. È importante ricordare come questa sezione dell'opera (la VI) sia l'unica data alle stampe da Gozzano: siamo dunque certi della sua compiutezza di senso. A conferma dell'interpretazione amorosa dell'opera, inoltre, è interessante rilevare come Gozzano attribuisca alla parola *Psyché* anche il significato di amore (p. 468 dell'edizione ROCCA).

⁶³ Su Gozzano e Canova cfr. M. MASOERO, *La dama apparve nella tela enorme. Guido Gozzano e le arti*, in *La parola e l'immagine, studi in onore di Gianni Venturi*, Olschki, Firenze 2011, pp. 551-566.

I versi richiamano icasticamente le immagini 14-16, come si evince dai riferimenti ai 'monili', alle 'clessidre', alle 'steli funerarie'. I medesimi riferimenti emblematici (che sono *tout court* riferimenti allegorici) si ritrovano nella flora delle *Epistole entomologiche*,⁶⁴ com'è efficacemente dimostrabile col bozzetto della *Papilio Macao* conservato nei quaderni del poeta. Sebbene sia infatti opportuno ricordare che la presenza di alcuni fiori possa essere il segno di riprese simboliste mutate da Pascoli,⁶⁵ è altrettanto opportuno specificare che Gozzano possiede una formazione scientifica e che le sue scelte sono fatte a partire da Linneo e Maeterlinck;⁶⁶ il loro utilizzo seppure attestato dalla tradizione poetica è quindi innestato sulla letteratura scientifica che, basata sulla rappresentazione diretta delle cose, escluderebbe il simbolismo.

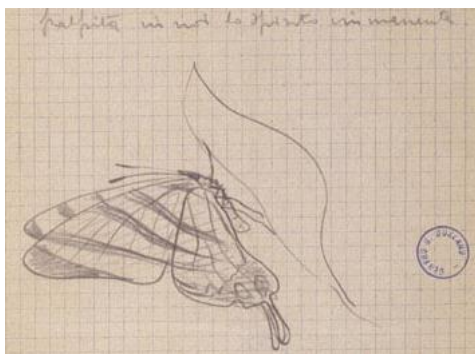
Anche in questo caso è da sottolineare che il poeta paragona spesso Amalia a dei fiori, per esempio l'*Orchidea (delicata)* delle *Lettere d'amore*,⁶⁷ e va segnalato sul piano intermediale di testo e immagine come nella sezione del film sulla papilio (tra le farfalle maggiormente associate a Guglielminetti), si veda nell'angolo destro del *frame* un'orchidea. Che l'associazione della flora e della fauna delle *Farfalle* con Amalia Guglielminetti sia radicata nell'idea di poemetto di Gozzano è evidente anche da altri bozzetti del poeta, dove la papilio è poggiata su un petalo d'orchidea [immagine 17], e dove il profilo di Amalia è disegnato sulle strofi del poemetto, insieme all'accento di una parte del volto ibridato ad ala di lepidottero [immagini 20, 21].

⁶⁴ La definizione di emblema come allegoria è in G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Rampazetto, Venezia 1565. Cfr. anche C. RIPA, *Iconologia* (1593), a cura di S. Maffei, con testo stabilito da P. Procaccioli, Einaudi, Torino 2012, su cui torniamo con le ultime immagini (cfr. anche E. PANOFKY, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 2010 [1957] per un'interpretazione storica dell'iconologia che rimarchi la medesima linea di Mitchell).

⁶⁵ P. BONFIGLIOLI, *Pascoli* cit. Cfr. anche M. POZZI, L. NOTARI, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e di Montale: repertori e studi*, Edizioni universitarie Friburgo, Friburgo 1997. Ricordiamo inoltre i *Poemi di Psyche* di Pascoli, che insieme alle *Farfalle* di Lucini (apparso in «Poesia», III, 1907) sono rilevati come possibili letture di Gozzano da L. BOSSINA, *Anima e farfalla* cit. Cfr. anche G. BÀRBERI SQUAROTTI cit., p. 28: «Se è vero, come dice Luciano Anceschi, che una delle vicende più importanti del Novecento italiano si svolge lungo una parabola che tocca, agli estremi, gli oggetti pascoliani e gli «emblemi» montaliani, Gozzano vi si colloca al centro, e soprattutto in forza delle Farfalle».

⁶⁶ Oltre a quanto scritto nelle note precedenti cfr. M. MAETERLINCK, *l'Intelligence des fleurs*, Max Chaleil, Paris 2020 [ed. or. 1907]. Si legga poi la seguente descrizione floreale, pp. 609-610 dell'ed. ROCCA: «elica rapidissima, il velivolo / dell'acero, del tiglio, il vagabondo / paracadute argenteo del cardo, / la capsula esplosiva dell'euforbia, / l'arma della mormodica potente, / il gioco delle valvole, dei tubi / intercomunicanti d'Archimede / bene eseguito dalle piante acquatiche, / l'ampolla chiusa, i piani inclini della / ginestra, i raffi che lo scantio aggancia / al pelo od alla veste del passante, / tutti gli ordigni meditati, tutti / gli accorgimenti per coperte vie, / adatti a propagare la semenza / schiusa dall'ombra torpida materna».

⁶⁷ *Lettere d'amore* cit., p. 73. Cfr. anche p. 102: «Il nostro amore sarebbe fiorito con tutti i fiori della primavera torinese»; p. 103: «tu hai ancora l'avidità di cogliere fiori». L'orchidea torna anche nel poemetto di G. GOZZANO, *Notte Santa*, contemporaneo alla stesura delle *Farfalle* (1914).



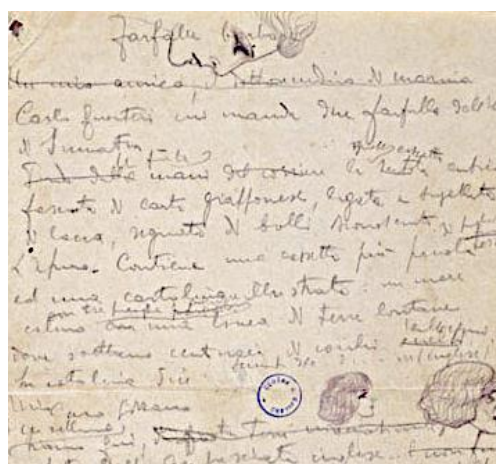
17 [Archivio Gozzano, Papilio]



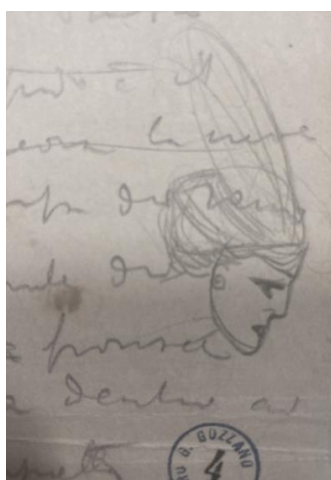
18 [Papilio con orchidea, minuto 11.10]



19 [Particolare da Canova]



20 [Archivio Gozzano, strofe con ritratto]

21 [ibid.]⁶⁸22 [Amalia Guglielminetti]⁶⁹

⁶⁸ Il volto di Amalia Guglielminetti è disegnato sulla maggior parte delle carte manoscritte delle *Farfalle*: il nostro catalogo di immagini è al pari delle analisi testuali solo esemplificativo. I bozzetti e i versi dell'opera sono inoltre per l'80% composti a matita, dunque soggetti a cancellazione o sbiadimento precoce. Riteniamo anche per questo motivo utile, se non necessaria, la creazione di una DSE.

⁶⁹ L'immagine è tratta da M. VANNUCCI, *Il mondo era in città: mezzo secolo in posa*, Longanesi, Milano 1977.

La fitta rete intermediale e intertestuale del sistema Gozzano (le epistole, i poemetti *Felicità* e *Domestica*, le prose di *Verso la cuna del mondo*) è altresì ciò che dà conto dell'impostazione lirica dell'opera, la quale è imperniata sulla diade 'io' e 'tu' (talvolta il plurale 'voi'). Lo stesso «rituale» metamorfico che ne sorregge l'allegoria – in cui il poeta spera che al pari di una crisalide «un giorno rinasca» (vv. 13-14) –⁷⁰ è valorizzato dalla struttura iconica e dinamica della DSE, la quale reifica le altrettanto numerose immagini *in absentia*: il già menzionato Canova, Segantini,⁷¹ Botticelli («Primavera per me non è la donna / botticelliana dell'Allegoria. / Primavera è per me questa farfalla / fatta di grazia e di fragilità»).⁷²

Le *Farfalle* sono in breve un vero e proprio prisma ecfrastico, in cui tre *media* diversi, quello cinematografico, quello poetico e quello prosastico-epistolare rappresentano un *unicum*. Il primo fa risaltare il gradiente “energetico” dell'incompiuto lavoro gozzaniano, il quale trova significazione nelle lettere con Amalia Guglielminetti. Quest'ultime, da un lato pongono un limite all'interpretazione simbolista del poemetto, dall'altro assoggettano l'immagine del cinematografo alla polisemia del testo scritto.⁷³

Il testo delle *Farfalle* può definirsi con un'efficace immagine di Gozzano un «Poema marmoreo di Amore e Morte»,⁷⁴ dove l'analogia architettonica è efficace a

⁷⁰ È il rituale arcadico altresì analizzato da M. MARI cit. Il verso è ripreso da p. 485 dell'ed. ROCCA cit.

⁷¹ Cfr. la strofe di apertura *Del parnasso*.

⁷² V. 4 Strofe I, della *Messaggera marzolina* (cfr. p. 530 ed. ROCCA cit., e p. 163 ed. BÀRBERI SQUAROTTI cit.). Per altri riferimenti al rapporto del poeta con la pittura o con la scultura, l'architettura *etc.* cfr. il recente studio di M. MAGGI, *Forme intermedie. Percorsi di cultura visuale nell'opera di Guido Gozzano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2024.

⁷³ È opportuno tornare brevemente al precedente ragionamento sulle immagini e la *First Firstness* introdotto con Peirce, giacché trattandosi di un corto privo di suoni, imperniato sulla sola funzione icastica, esso consente di riutilizzare gli strumenti semiotici impiegati per l'analisi testuale. Siamo infatti nell'ambito di quel *Discours Image* (o *Image Discourse*) che negli studi di C. METZ si usa per l'analisi filmologica 'translinguistica' (il secondo livello di analisi dei *Frame*): essa permette di considerare le sequenze di immagini come un linguaggio figurativo autonomo (*Essais sur la signification au cinéma* cit., pp. 58-59). Se infatti l'*Image Discours* ha una modalità di comunicazione e di organizzazione del significato che è prettamente «iconologique», ed essa è garantita da una «connaissance préalablement acquise [...] qui doit participer à une œuvre nouvelle» (p. 61), allora il film di Omegna e il poemetto di Gozzano sono interdipendenti, e la tradizione emblematica garantisce l'omeostasi di questo insieme semiotico. Considerato infatti che «Le signifiant est une image, le signifié est ce-que-représente-l'image» (p. 62), il gradiente metaforico di flora e fauna delle *Farfalle* non va ricercato nella tradizione letteraria simbolista, quanto piuttosto in quella iconologica. «De plus», quindi, «la fidélité photographique fait que l'image est ici particulièrement ressemblante, et les mécanismes psychologiques de participation, assurant la fameuse "impression de réalité", achèvent de raccourcir la distance (i. e. tra significante e significato) — il devient impossible de découper le signifiant sans que le signifié soit lui-même débité en tronçons isomorphes : d'où l'impossibilité de la deuxième articulation». La parentesi è nostra. Sulla logica con cui le immagini producono senso e sapere cfr. anche A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, media, sguardi, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 27.

⁷⁴ La citazione è tratta da *Lettere dall'India* (Agra, 9 gennaio) cit., p. 93: «Fra sei mesi, fra un anno, perduto nelle vite delle nostre città settentrionali, [...], potrò forse resuscitare tra le ciglia socchiuse un po' di questa luce e di questi colori, e consolare l'anima grigia... Tai-Mahal! Poema marmoreo di Amore e di Morte, quale tormento, quale rimpianto sarai per il futuro». È inoltre utile a corroborare

restituire l'idea di un'opera estremamente omogenea e compatta, per quanto imperniata su plurimi blocchi comunicanti. In tal senso i ragionamenti e le applicazioni illustrate servono a suggerire con forza la creazione di una *DSE* delle *Farfalle*, la quale appronti non solo il testo e i suoi riferimenti intertestuali,⁷⁵ ma anche un commento che renda conto del complesso rapporto coi *tòpoi* visuali a cui il poeta si richiama.



23 [Orchidea, particolare da C. Ripa, *Pudicitia*]



24 [ivi, Bellezza]

Come suggeriscono le immagini 23 e 24, i nostri sono esempi ampliabili a molti altri casi: si considerino tra i numerosi la relazione tra le didascalie del film di Ome-gna e le parti descrittive del testo,⁷⁶ o elementi esterni al sistema considerato come

la nostra interpretazione anche la successiva lettera Agra 28 gennaio: «L'amore ha veramente vinto la morte. [...] I coniugi amanti dormono vicini, in eterno, Sotto la cupola eccelsa più di qualunque nostra cattedrale, luminosa, nell'ombra senza finestre, d'una luce sua propria, s'intrecciano con delicati motivi floreali [...]. Sentenze indecifrabili per me, ma che certo devono ripetere ai due amanti le parole che le religioni di tutta la terra dissero in ogni tempo all'amore e alla morte» (p. 87).

⁷⁵ Prendiamo a esempio l'edizione G. BÀRBERI SQUAROTTI cit. che ha il pregio di individuare i numerosi ipotesti danteschi e petrarcheschi delle *Farfalle*, facendo reagire il poemetto con la tradizione due-trecentesca.

⁷⁶ Il precedente ragionamento semiotico sui fotogrammi, dunque, può ampliarsi alle didascalie del corto. Gli studi di L. MARIN sul rapporto tra semiotica e pittura (in particolare *Della rappresentazione*, trad. di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014, pp. 127-137, dove si discutono i concetti di rappresentazione e simulacro) sono allora strumenti utili per continuare a ragionare sul rapporto testo-film. Il concetto di 'debraiaggio', tipico delle didascalie descrittive dei film scientifici, e quello di 'embraiaggio' dei tempi verbali delle didascalie narrative (presente, gerundio, passato prossimo) permettono ad esempio di approfondire questa parte del ragionamento. Se infatti da un lato «l'avvenimento», come lo schiudersi delle crisalidi, «sembra raccontarsi in sé» (p. 80), dall'altro lo spettatore segue un itinerario entomologico che alterna narrazione («il racconto che fa passare il tempo») e descrizione («l'ordine la configurazione dei luoghi rappresentati»). C'è, in breve, un'operazione di debraiaggio dell'io, ma al contempo non vi è una totale cancellazione degli elementi deittici – 'qui' e 'ora' – (su cui anche C. METZ, *L'enunciazione impersonale, o Il luogo del film*, a cura di A. Sainati, ESI, Napoli 1995, pp. 18-25). Ci sono infatti indicatori temporali e spaziali in aperto contrasto con le teorie di Marin:

le traduzioni del poemetto o le pellicole sullo stesso argomento (i lepidotteri).⁷⁷ Essi ribadiscono la necessità di un'edizione delle *Farfalle* che ne valorizzi la complessa iconosfera, e il cui commento possa tenere conto delle trasformazioni del testo testimoniate dalla tradizione manoscritta e a stampa insieme, altresì permettendo una visualizzazione dell'*iter* compositivo di un'opera formata per agglomerati.

Le *Farfalle* sono infatti un particolare tipo di *imagetext*, sebbene appieno inserite in questa categoria intermediale: una costruzione di dispositivi compositi, che prevede sia l'espressione di immagini e testo su uno stesso supporto, il foglio, sia su supporti diversi, il foglio, appunto, e la pellicola.⁷⁸ È riguardo a quest'ultimo *medium*

ad es. «i bruchi, abbandonate le piante, si sospendono in luogo sicuro per trasformarsi in crisalide»; o «vive sui cardì»; o ancora «Europa: giugno-settembre» (nelle didascalie sulle Vanesse). Essi, tuttavia, non sono che un innesto finzionale su una geografia e un tempo reali, l'estate del 1911 in Val d'Ayas (il luogo in cui si gira il film). Poiché questi concetti semiotici non sono solo applicabili alla storia dell'arte, ma fungono altresì da categorie semio-linguistiche, come le utilizza A. GREIMAS (*L'imperfezione* cit.) in relazione a quei «linguaggi-oggetto» rispetto i quali bisogna «mutare punto di vista» per definirli (p. 11 dell'introduzione di P. Fabbri), esse andrebbero messe al vaglio sulla *DSE* già realizzata.

⁷⁷ Pensiamo al caso molto particolare de *Las mariposas* cit., dove la traduttrice innesta nel poemetto lemmi tratti da Vesalio (*De humani corporis fabrica*), o al film *The Butterflies* prodotto dalla Cines di Roma nel 1908 (di cui in appendice), sul quale interviene F. DI BIAGI, *Sotto l'arco di Tito: le "farfalle" di Gozzano*, La finestra, Lavis 1999. Riguardo al secondo è importante ragionare sulla peculiare coincidenza di date con l'inizio della stesura delle *Farfalle*. Sebbene non si posseggano al momento strumenti per risolvere la questione – ed è il motivo per cui lasciamo questo ragionamento a margine –, riteniamo molto significativo che l'idea del poemetto sia la medesima che segna la nascita del cinema scientifico in Italia e in Europa: la rappresentazione di animali e insetti esotici. Bisogna effettivamente chiedersi se non sia proprio quel tipo di cinema a innescare in Gozzano il poemetto ecfrastico di ambito entomologico, considerata da un lato l'appena menzionata concomitanza con *The Butterflies* un fattore ispirazionale; dall'altro valutandola invece come una casualità che innesca nel poeta la convinzione di poter rappresentare in modo migliore, col cinema, quanto ha cominciato con la scrittura.

⁷⁸ Per tale definizione cfr. F. FASTELLI, *Imagetext* cit., p. 13. Lo studioso si rifà infatti, applicandolo al caso italiano, al ragionamento di Mitchell, *Picture Theory* cit. È soprattutto al filtro di Fastelli che va letta l'interpretazione di Zaganelli delle silografie del *Polifilo*, e l'utilizzo che la studiosa compie delle intuizioni di Greimas e Mitchell sulle immagini. Pur ribadendo che il nostro ragionamento riguarda non solo le immagini statiche, com'è in tal caso, ma anche quelle in movimento, è infatti utile guardare in chiave analogica al ragionamento su un testo che presenta un rapporto tra parola e immagine affine a quello che abbiamo discusso. Cfr. G. ZAGANELLI, in *Corrispondenze, richiami e interscambi tra parole e immagini nel Polifilo* cit., p. 11: «Mitchell si sofferma sulla natura delle immagini e la condensa in alcune formule, di cui quella che ci interessa di più, rispetto a *imagetext* (da intendersi come massima integrazione tra le forme, tanto da produrre un solo organismo) e *image/text* (in questo caso potremmo dire *unicuique suum*), risulta essere *image-text*, binomio che tende a sottolineare la possibilità di relazioni fra *visual* e *verbal*, in continui oscillazioni, compensazioni, ribaltamenti. Come primo passo allora, ci poniamo l'obiettivo di individuare le tipologie di immagini [...], proprio sulla scorta di Greimas, lungo un asse che definiamo iconico, a densità figurativa crescente. Lo studioso lituano, infatti, nelle sue indagini intorno alle immagini planari, individua almeno due gradi differenti di figuratività, e progressivamente più carichi di dettagli figurativi: l'astrazione e l'iconizzazione. Ciascuno di questi stadi consente e garantisce la lettura (intesa come operazione di riconoscimento, innanzitutto) delle immagini, nonostante essi siano caratterizzati da tratti figurativi differenti: "È evidente [...] che la figuratività intesa come un certo modo di lettura [...] non è necessariamente legata a una

da ribadire come in mancanza delle illustrazioni ultimate del poeta (di cui i versi rappresenterebbero le *images in absentia*),⁷⁹ le riproduzioni dell'omonimo cortometraggio ne siano la rappresentazione visuale immediata, la quale dispiega la funzione dianoetica del testo.⁸⁰ Esse restituiscono altresì il valore emblematico dell'ente farfalla, considerato che le riprese intervallate (su cui il corto è costruito) producono un effetto ottico di sbiadimento, il quale potenzia la carica allegorica e dinamica dell'immagine rendendola analoga alla percezione onirica.⁸¹

Sebbene non si voglia qui ridurre l'immagine filmica a una semplice traccia semiotica, ma al contrario dimostrare la rilevanza dell'immagine dinamica all'interno del contesto semiotico e digitale delineato, è altresì da constatare come questo ragionamento evidenzi per necessità proprio l'importanza di tale disciplina. La carica allegorica – e non simbolica – delle *Farfalle* trova infatti strumenti di interpretazione con quanto le teorie di Mitchell e Greimas definiscono il “non rappresentabile”:⁸² ciò che è sovraccarico di significati stratificati dalla tradizione, in quanto prodotto prototipico o stereotipo di una lunga catena tematica.

Il lavoro di Gozzano, allora, permette anche di riflettere sull'importanza dell'intermedialità per gli studi di letteratura, considerato che un ragionamento in chiave semiotica sulle possibilità di una *DSE* delle *Farfalle* è *tout court* un ragionamento

normalità qualsiasi, che può dar luogo a eccessi e insufficienze. Il desiderio di simulare – di far credere – manifestato [...] da una certa scuola o da una certa epoca porta all'iconizzazione eccessiva; al contrario la spoliatura delle figure che tende a rendere più difficile la procedura di riconoscimento – lasciando trasparire [...] solo ‘oggetti virtuali’ – dà luogo all'astrazione. L'iconizzazione e l'astrazione non sono dunque che gradi e livelli variabili della figuratività”. [Il brano di Greimas è tratto da P. FABBRI, G. MARRONE, *Semiotica in nuce. Teoria del discorso*, vol. II, Meltemi, Roma 2001, p. 200]. Il ragionamento della studiosa, va ribadito, è evidentemente analogo a quello di Fastelli riportato nella nota x di questo saggio (*Imagetext*, pp. 12-14).

⁷⁹ Sui concetti di ‘immagini in assenza’ e ‘immagini in presenza’ cfr. R. JAKOBSON, *Les deux aphasies du langage*, in *Essais de linguistique générale*, Seuil, Paris 1963, pp. 170-171.

⁸⁰ A ulteriore conferma che il poemetto dovesse essere illustrato cfr. *Lettera a Marino Moretti*, Torino, 13 gennaio 1914 (in G. GRATTACASO, *Le farfalle. Epistole entomologiche*, Interlinea, Novara 2023, p. 100): «ecco per l'illustrazione un brano delle Farfalle [...]. Il poema sarà pubblicato a primavera con illustrazioni mie che sto ultimando». Se inoltre come afferma Segre il *mythos* (inteso come racconto) non è che un'immagine in movimento della *dianoia*, allora la rete metaforica che si intreccia tra immagini e parole spiega bene la funzione cornice di un poemetto a percezione simultanea. Cfr. C. SEGRE, *Tema/Motivo*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 144.

⁸¹ Sebbene gli studi di G. DURAND (in particolar modo *L'immaginario*, trad. it. A. C. Peduzzi, Red, Como 1996), come spiega Fastelli, possano essere applicati al ragionamento sulle immagini emblematiche, non abbiamo intenzione né riteniamo affatto utile affrontare un discorso sugli archetipi dell'immaginazione, trattando il nostro contributo specificamente di intermedialità e letteratura. Sulla multimedialità degli emblemi dal Cinquecento all'età contemporanea cfr. il recente J. BRUN, A. LOPEZ-VARELA AZCÁRATE, M. DE PAIVA VIEIRA, *The Palgrave Handbook of Intermediality*, Palgrave, London 2024, pp. 434-459 (in particolare il par. *Multimedia then and now*).

⁸² Cfr. la nota 34 di questo contributo, in cui si sintetizzano le categorie di *imagetext* individuate da Fastelli. Sull'eventuale collegamento tra il concetto di non rappresentabile e il già esposto problema dell'*overlapping* cfr. la nota 30 di questo contributo e il ragionamento di Luperini.

sull'atto creativo della poesia,⁸³ sul modo o sui modi in cui il poeta dà forma ai pensieri per renderli visibili: *bref*, ciò che in retorica si definisce *evidentia*.⁸⁴ Anche e soprattutto per questo motivo è necessario allacciare il ragionamento teorico ai nuovi risultati che propongono le *Digital Humanities*, le quali non solo valorizzano, in tal caso, un esempio davvero peculiare di interoperabilità, ma soprattutto permettono di agire in concreto sulla ricostruzione del sistema iconotestuale e visuale del poeta, realizzando un'opera dinamica, non statica, la quale può rilevare una nuova categoria di *imagetext*, una sorta di *image(video)text*. Il suo scopo non è solo fornire accompagnamento iconico alle parole del testo, ma mira soprattutto ad animarle col supporto del cinematografo.

Riflettere con questi strumenti sulle possibilità offerte dalle *Digital Humanities* permette in ultima istanza di spiegare come l'esplicitazione della "figuratività" delle *Farfalle* abbia importanti ricadute sullo studio della teoria letteraria, e come anticipato comporta il vantaggio di ridiscutere la legge di funzionamento dell'*enargheia* nella cultura visuale del primo Novecento.⁸⁵ Se infatti essa è ciò che permette di *ponere res ante oculos*, il codice ecfrastico su cui si regge otterrebbe col digitale un effettivo passaggio da un'istanza virtuale a un'istanza reale, agevolando il ragionamento sulle zone ibride dei processi di intermedialità, quindi, a più ampio raggio

⁸³ Anche a sostegno del ragionamento nella nota 77 di questo contributo (relativa al film *The Butterflies*), è qui suggestivo rifarsi anche a quanto T. POMILIO, tra i poeti del Novecento che maggiormente hanno "giocato" con l'arte cinematografica, scrive sul rapporto poesia-cinema in *Bassa fedeltà sogno diurno* in *Bassa fedeltà. L'arte nell'età della riproduzione tecnica totale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 5-11: 9, e cioè che esso fornisce: «possibilità che è data al soggetto [...] di colmare oniricamente le lacune lasciate nel medesimo processo del rappresentare (così, diversamente attualizzandolo e saturandolo ogni volta); le discontinuità di cui tali forme testuali si permeano, sono i buchi neri da cui il senso possa sprigionarsi, per via di contatti che lascino questo *senso* ancora e sempre *da farsi*».

⁸⁴ È in chiusura opportuno inserire un breve cappello esplicativo sull'*enargheia*. Va infatti illustrato come essa già nel mondo classico non fosse appannaggio esclusivo della Retorica, ma appartenesse anche alla filosofia e alla pittura. In tale ampliamento l'*enargheia* trova grande impiego soprattutto nel genere letterario del protrettico, in cui il legame tra *verba* e *images* facilitava l'interiorizzazione di concetti filosofici complessi. È tra l'altro questa applicazione che passa alle scuole gesuitiche del XVI e del XVII secolo, in particolar modo attraverso la mediazione compiuta dal *De duplici copia rerum ac verborum* di Erasmo da Rotterdam (1534). In questo testo l'*evidentia*, o la *demonstratio*, come l'*enargheia* è definita nell'opera, va a fondersi difatti con la *egressio* (Cfr. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, IV, III, 12-14), ovvero con l'*ekphrasis*, la descrizione dettagliata delle *res*. In questa ulteriore congiunzione, dunque, Poetica e pittura, così come era stato per Poetica e Retorica nel Cinquecento, e come saranno Poetica e cinema nel Novecento, diventano "arti gemelle", ed è tale l'utilizzo che abbiamo messo in rilievo in Gozzano.

⁸⁵ Cfr. C. METZ, *L'enunciazione impersonale* cit., p. 7. Cfr. anche M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004. Si pensi anche alle due *enargheiai* (ipotiposi ed *enargheia* pura) di cui ancora W. J. T. MITCHELL, *Iconology* cit., specifica alla p. 46 (§Poetics of the Iconotext).

sulla linea senza fratture che dagli emblemi e dagli *imagetext* secenteschi porta alle sperimentazioni tra testo e immagine nella poesia contemporanea.⁸⁶

Se infatti non stiamo affermando che Gozzano si rifaccia alle leggi retoriche, ma costruisca una propria personale poetica (istituendo quindi un'autonoma interpretazione dell'istituto normativo della poesia), il suo testo permette in ogni caso di ragionare in ambito retorico per analogia, avendo dimostrato come nelle *Farfalle* egli guardi soprattutto alla poesia secentesca, oltre a considerare che il poeta è notoriamente avvezzo a determinati *escamotage* retorici già nella produzione precedente. Trattiamo infatti dello statuto non tanto di canoniche immagini statiche quanto piuttosto di anomale immagini in movimento, metamorfiche e dinamiche, le quali aiutano a dimostrare come il dibattito sulle *Farfalle* di Gozzano è in definitiva lontano dal potersi concludere, e gli strumenti digitali permettono finalmente di produrne la prima edizione commentata integrale.

⁸⁶ Siamo intervenuti nelle note precedenti sulla lunga tradizione emblematica in autori del canone letterario italiano dal XVII secolo a oggi. Si aggiunga, come esempio ultimo, l'inserimento degli emblemi di Alciato che attua G. FRENE nella silloge *Tecnica di sopravvivenza per l'Occidente che affonda*, Arcipelago Itaca, Osimo 2015.

APPENDICE

The Butterflies, 1908 [minuti 3.36-3.37]

