

Antirromanticismo e impresionismo en la poesía de Guido Gozzano

José Muñoz Rivas

(jmunoz@unex.es)

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Resumen

Recorrido por las principales líneas de la poética de Guido Gozzano, desde la crisis esteticista anterior a *La via del rifugio* (1907), hasta la elaboración y publicación de *I Colloqui* (1911), y el sucesivo final de la actividad literaria de Gozzano. Se pone de manifiesto la tendencia de su poética hacia una poesía anticlasicista y antirromántica, aunque siempre a la sombra de la literatura clasicista y romántica italiana y europea contemporáneas.

Abstract

A journey through the main lines derived from the poetics of Guido Gozzano, from the aesthetic crisis prior to the publication of *La via del rifugio* (1907), to the composition and publication of *I Colloqui* (1911), and the subsequent end of Gozzano's literary activity. This article evinces the trend of his poetic towards an anti-classicist and anti-romantic poetry, although still remaining in the shade of the classicist and romantic Italian and European contemporary literatures.

Palabras clave

Guido Gozzano
Decadentismo
Antirromanticismo
Impresionismo
Naturalismo
Clasicismo
Crepuscularismo

Key words

Guido Gozzano
Decadentism
Anti-romanticism
Impressionism
Naturalism
Classicism
Crepuscularism

AnMal Electrónica 36 (2014)
ISSN 1697-4239

Una parte dell'attualità di Gozzano consiste nel fatto che egli è alle origini di quel processo di dissolvimento e di ricerche (la «crisi dell'uomo contemporaneo») in sede estetica e in sede spirituale, che non è ancora concluso. Anche se i rapporti fra noi e lui sono lontani e infranti, qualcosa torna a legarci, con diverse corde, a quel processo.
(Antonicelli 1982: 101)

1. Se preguntaba Antonicelli (1982) en un apunte de 1970 cómo haya sido acogido Gozzano ayer y hoy fuera de Italia, dando por supuesto que la poesía y narrativa del autor piamontés son cuestiones italianísimas. Asimismo afirmaba que la cosa más difícil de reproducir fuese el uso irónico del poeta en ciertas interpolaciones —desvíos entre lo literario y lo común, entre lo áulico y lo prosaico—, constatando que la poesía de Gozzano, aun siendo tan frágil, se demostraba luminosa, sólida y compacta, por lo que sostenía que los poemas de *I Colloqui* «resisten» casi todos ellos por su sólida y bella construcción, como intentaré mostrar en estas páginas.

Creo que la reflexión de Antonicelli se integra plenamente en el consenso en la crítica de la obra de Gozzano¹ en que, de entre los poetas italianos de su generación, Guido Gozzano fue uno de los más perspicaces, justamente por haber conseguido detectar a tiempo los resortes de los que era capaz su arte, así como sus limitaciones, y haber practicado una poesía camuflada de anti-liricidad sin perder nunca el decoro de lo lírico, realmente novedosa en su tiempo, y después de algo más de un siglo, diría que también en el nuestro. También por haber sometido su escritura, en un trabajo artesanal, a un enorme esfuerzo y tensión persiguiendo un lenguaje poético que si bien está basado en estructuras líricas a menudo de lo más tradicionales, después de un claro proceso de reelaboración o extrañamiento, proponen una poesía «alta», al menos a nivel estructural, no demasiado lejana a la de los poetas contemporáneos y sus modelos poéticos italianos y europeos, pero cargada de contenidos anti-líricos, es decir, bajos, mediocres, eminentemente paródicos si queremos, pequeño-burgueses, usando las siempre irónicas palabras de Gozzano. Unos poemas por lo demás escritos en el estilo que el autor preconiza en su goliardesco metapoema *L'altro*, de 1907, donde el poeta le pide al buen Dios que conserve «questo mio stile che pare / lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una

¹ Guido Gustavo Gozzano nació y murió en Turín (1883-1916). En su biografía no son destacables grandes acontecimientos, si exceptuamos quizá su viaje curativo a la India en 1912, ya que padecía tisis aguda, detectada en 1907. En vida publicó tres libros, dos de poesía, *La via del rifugio*, de 1907 (Turín, editorial Stregio), y *I Colloqui*, de 1911, publicado en la editorial de Milán Fratelli Treves, así como un volumen de relatos, *I tre Talismani*, impreso por La Scolastica Editrice de Ostiglia en 1914. Se puede profundizar en su biografía con los estudios de Martin (1968) y De Rienzo (1983).

serva», que leemos en los «poemas dispersos» de las ediciones de la poesía de Gozzano y que cito por la de Sanguineti (Gozzano 1973: 314).

La obra de Gozzano se presta a un difícil encasillamiento dentro de las corrientes de poética del periodo de entresiglos, precisamente por su acción combativa con respecto a la literatura de la tradición que el autor piemontés realiza a la búsqueda de un espacio poético propio que permitiera el dismantelamiento de la literatura institucionalizada en aquel momento en Italia, de carácter eminentemente clasicista, así como la instauración de una nueva relación con la poesía y su defensa en un tiempo en el que esta había perdido contacto con el hombre «contemporáneo» inmerso en una realidad, la de la sociedad industrial incipiente en aquella época en Italia, que la negaba del modo más absoluto. Como por lo demás nos informa la crítica gozzaniana más atenta a este proceso creativo de Gozzano, y especialmente, la que se ha ocupado de la tensión de Gozzano hacia la tradición literaria clasicista que le fue contemporánea. Me refiero a la integrada, como es de sobra conocido, por tres grandes poetas, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli y Gabriele D'Annunzio, cuyas obras representan desde una perspectiva evidentemente muy amplia la última fase la disolución del Romanticismo en Italia que coincide con la máxima inmersión de las letras italianas en la literatura decadente europea (al menos si pensamos en Pascoli y D'Annunzio).

Gozzano, como afirma Marzot estudiando el decadentismo italiano (1970), ofrece el signo más inquietante de la poesía italiana del primer cuarto del siglo XX, que corresponde a la estación más abierta al gusto decadente. Su obra poética, en consonancia con buena parte de la crítica gozzaniana —de entre la que resaltaría la de Montale (1951)—, habría que considerarla como el final de la experimentación decadente decimonónica en Italia y al mismo tiempo como el inicio de la poesía del Novecientos, a la que Gozzano le ofrece una indudable aportación.

Podría sernos útil en este sentido una aclaración del concepto de «decadentismo», tan arbitrario a veces que pudiera perfectamente aplicarse tanto a Poe como a Baudelaire, a los simbolistas franceses o al simbolismo belga tan cercano a los intereses de poética de Gozzano. O a este mismo, que leyó con pasión la literatura decadente, y que precozmente, como casi toda su generación, se dejó encandilar por la lectura que de estos autores habían hecho los tres pilares sobre los que se sustenta la *Literatura de la Nueva Italia* (en expresión de Croce 1936), es

decir, los tres grandes autores citados más arriba, y muy especialmente por D'Annunzio, máximo exponente italiano de las letras decadentes.

Un buen punto de partida para nuestro necesariamente limitado recorrido por la poesía de Gozzano podría ser el de Croce, quien concedió a nuestro autor un espacio digno en la cultura poética italiana que comento aunque bajo la etiqueta de «nuevo Leopardi». Aunque Croce fuera un crítico contrario a la literatura decadente, a la obra de los muchos autores que conformaron el periodo literario conocido como «decadentismo», en el que nos vamos a mover en estas páginas. De hecho, la poesía hablada y discursiva del poeta piemontés no dejó indiferente al máximo representante del idealismo italiano, quien si por un lado constató el tono menor que él encontraba en su obra al considerar poesía alta la que excluye cualquier elemento de reflexión y refleja la pasión y cualquier acción disolutiva entre lo cómico e irónico, por otro lado digamos que «salvó» milagrosamente la poesía de Gozzano en estos términos:

Potrebbe egli dirsi un Leopardi, non quello insigne, che fu figlio del secolo decimottavo e della filosofia sensistica e naturalistica, ma un nuovo Leopardi, «vero figlio del tempo nostro»: di un tempo nel quale anche la cupa disperazione per l'infinita vanità di tutto, nel cui fondo si racchiudeva una deserta brama di religione e d'ideale, era diventata fuori d'uso e di cattivo gusto, non essendovi più luogo, nel nuovo modo di sentire e di concepire il tutto, alla disperazione e alla tragedia, ma unicamente all'indifferenza (Croce 1936: 382-383).

A estos tres autores citados que Gozzano convoca en su obra, la literatura y especialmente la poesía contemporánea italiana deben mucho, quizá demasiado más de lo que se piensa en nuestros días. Sobre todo si atendemos al impresionante proceso de desprovincialización de las letras italianas que ellos llevaron a cabo en la «provincia» italiana apenas unificada y llena de problemas que arrastraban de la etapa del *Risorgimento* y que ahora no es el caso de enumerar, pero sí de tener en cuenta. De entre estos resaltaría ahora el problema de la lengua, desde luego secular en Italia, ya que es este uno de los aspectos que hereda nuestro poeta, que como veremos, elogia el dialecto, su lengua materna frente al italiano aprendido con el estudio concienzudo y no sin mucha dificultad, como la mayor parte de los intelectuales y escritores que le eran contemporáneos como mostró en su estudio ya clásico De Mauro (1963: 240-249). La lengua de la tradición literaria es también para

Gozzano una lengua muerta frente a la vida del dialecto, y requiere por tanto un aprendizaje laborioso con vistas a una adquisición técnica que en él es realmente obsesiva, como muestran sus textos de mayor madurez estilística.

De entre las innumerables aportaciones críticas con las que actualmente contamos sobre el decadentismo en general y el italiano en particular, creo que es el estudio pionero de Binni (1936) el que más nos puede clarificar de un lado lo que habría que entender por «decadentismo», y de otro lado, y sobre todo, la posición de Gozzano en el cuadro de las poéticas decadentes italianas. Así, para Binni, el principio esencial de la poética decadente sería la constatación de un mundo nuevo, de una región del espíritu inexplorada y básica para todo conocimiento y para toda moral. En la poética decadente, son palabras suyas, se manifiesta plenamente la investigación del hombre como estructura autónoma claramente conocida en su vida de sentimientos desde una única profundización metaempírica, y además sensual, desde la que se explican, con ligazones sublimes todas las cosas en su verdadera esencia, y el yo humano —afirma Binni— en su complejidad de presentimientos, de estados psicológicos, implica ya de por sí una nueva concepción de la poesía y una nueva poética. De modo que constata que si para los clásicos el poeta era el conocedor del corazón humano, y para los románticos el corazón mismo, para los decadentes, según la teorización del crítico, es la *conciencia musical* de una interioridad tan profunda que se confunde con el misterio.

Son muchas las matizaciones que Binni propone en su estudio para afrontar la poética decadente, que se nos presenta como una auténtica anguila a la hora de intentar sistematizarla al menos a nivel teórico. Con todo, creo que es enormemente atinada su atención al nuevo concepto de «creación» que se desarrolla en el entramado poético-doctrinal de las poéticas decadentes europeas ya que nos va a acercar al mundo de poesía en el que se inicia a la literatura el joven Gozzano, que evidentemente entraría en la categoría de decadente si consideramos el periodo del decadentismo en Italia de manera muy flexible, como creo que es el caso.

En el estudio de Binni están convocados un buen número de autores franceses, belgas e italianos que giran en torno a la idea de la poesía que tuvo y practicó Gozzano. En este sentido, tengo la impresión de que si algo los aúna es precisamente la concepción decadente de la vida, claramente tardorromántica, reflejada en casi todos ellos como un perpetuo intercambio entre arte y vida, haciendo del arte una

moral, un método de salvación, y de la moral un arte, una armonía estética y un arte éticamente despreocupado.

No puedo detenerme como quisiera en los muchos aspectos que Binni aclara sobre la cuestión que ahora nos ocupa, pero sí al menos destacar el puesto privilegiado que ofrece en el cuadro que nos traza del decadentismo italiano a la generación «scapigliata», que representa una de las vertientes más europeístas del postromanticismo italiano y que anticipa en muchos aspectos el futurismo, la única vanguardia italiana, así como la señalación del aislamiento de Giosuè Carducci en esta operación literaria más que intelectual que ponen en marcha en Europa los primeros lectores serios de Baudelaire. Por lo que se refiere al inicio del movimiento en Italia, no duda Binni en situar a Gabriele D'Annunzio y Giovanni Pascoli entre los iniciadores del decadentismo en Italia, pero matizando que el decadentismo italiano es en las últimas décadas del siglo XIX todavía limitado, se encuentra encerrado en una atmósfera provinciana que se romperá solo en el siglo XX, como tendremos ocasión de constatar, siendo en este sentido la poesía de Gozzano enormemente mediadora en este proceso, al situarse justo en medio de la gran poesía decimonónica y los primeros movimientos plenamente novecentistas en Italia como señalaba más arriba.

Atendiendo a las elecciones textuales de Gozzano, es necesario constatar que desde la publicación en 1907 de *La via del rifugio* este se dirige a desintegrar la poética esteticista dannunziana, como ha sido destacado tantas veces por la crítica. La poesía y narrativa de Gabriele D'Annunzio, como veremos, rodean toda actividad textual de nuestro autor incluso cuando esta actividad atenta más violentamente contra las mismas estructuras del esteticismo dannunziano. Por lo que no es posible una lectura de sus textos sin una atención minuciosa a la poesía y narrativa de D'Annunzio, como destacó Sanguineti (1985). Un caso límite de esta «relación» la encontramos en el poema-relato *La Signorina Felicita ovvero la Felicità* (por lo demás, de 434 versos), uno de los más famosos poemas de la literatura italiana del Novecientos, el más extenso y comprometido de los poemas-relato de Gozzano, en el que no solo en la introducción del diálogo entre los personajes del relato sino también a través de la corrosión estructural del poema el autor piemontés se propone la aniquilación de todo vestigio esteticista dannunziano usando los textos de D'Annunzio emblemáticamente. Donde asimismo, como ha mostrado Lorenzini (1999), se realiza una espléndida irrisión de la «novella» romántica.

La consideración de la figura de Gozzano dentro de la actividad literaria decadente en Italia más que reducir el campo de intereses, amplía la dimensión europea de nuestro autor, sitúa su poética en el espacio de cultura literaria en que nació y la enriquece en su justa medida, ya que la palabra «decadente», como se habrá constatado, está aquí exenta de toda referencia a las costumbres, a la crónica social, como el estudio de Binni ha mostrado maravillosamente. La cultura literaria de este periodo del decadentismo europeo hay que introducirla para entenderla con coherencia en el clima social creado por el demoledor progreso industrial, y más aún en un país como Italia, como aludía antes, sumergida en su complejo proceso de unificación política, lingüística y social. En este sentido, se hace necesario para entender los textos de estos autores y muy especialmente los de Gozzano atender a estos fenómenos y no perder de vista que Turín era uno de los centros neurálgicos más activos del progreso industrial y el desarrollo y consolidación de la burguesía como clase finalmente dominante en Italia. Por lo que es a este progreso al que hay que mirar con cautela a la hora de entender muchos de los mensajes que hay en la obra de Gozzano como han hecho algunos críticos desde entramados teórico-doctrinales croceanos y marxistas de entre los que resaltaría a De Castris (1959 y 1974). Aunque no creo que las aportaciones en esta dirección agoten absolutamente las muchas facetas presentes en el arte de Gozzano narrativo y sobre todo poético.

Introduciéndonos más directamente en la poesía del autor piemontés, es sin duda la ironía la primera que capta el lector que se enfrasca en la lectura de sus poemas a partir de *La via del rifugio* de 1907. Una ironía que se va sofisticando paulatinamente conforme el arte de Gozzano se va consolidando, y que está casi siempre camuflada y contorneada a través de una temática también difícil de captar con facilidad, ya que como ha destacado la crítica, a menudo roza el *sermoneo* sobre temas existenciales todo lo etéreos que queramos. Y desde luego que monótonamente variados, y acomodados en versos digamos de rima fácil, que la crítica ha explicado con cierta coherencia, a partir de los primeros comentarios de Calcaterra (1948), como el arrepentimiento por la etapa esteticista, la filosofía de Nietzsche, el nihilismo, todo ello envuelto en el lenguaje del naturalismo y determinismo que es el que el autor actualiza. O los resquicios de la filosofía positivista y el espiritualismo, que, como subrayó Marzot, representan la temática que colorea la poesía y el primer arte de Gozzano, en sus palabras, «ora nutrendosi ora soffrendo della loro presenza» (1949: 1).

De hecho, abundan en la bibliografía crítica gozzaniana trabajos que insisten en la predominancia de este desgarrado que esconde su poética de los objetos (Anceschi 1951), de «le buone cose di pessimo gusto», y la complacencia vitalista, llena de ironía, en el pensamiento poético de nuestro autor tan visible en su obra a partir de 1907. Y común desde muchos puntos de vista al resto de poetas incluidos por Anceschi en la línea de poesía «objetual» piamontesa-ligur, ya señalada por Anceschi y Antonicelli (1953) y recientemente estudiada por Cardinale (2013). Casi como buscando profundidad donde no la hay absolutamente, como afirma Guglielminetti, quien explica el papel importante que desempeñó el poeta Arturo Graf en la crisis dannunziana de 1907, muy visible por lo demás en los poemas que conforman *La via del rifugio* después de la censura a la que los poemas considerados como muy dannunzianos se sometieron y que los podemos leer entre los «poemas dispersos» de los años 1901-1906, como ha clarificado Guglielminetti (1993).

Es precisamente a partir de este momento cuando la poética de Gozzano empieza a enriquecerse espectacularmente de la experiencia decadente que le era contemporánea, o dicho de otro modo, de la literatura que mejor conocía él, para en la medida de lo posible ir encontrando su propio espacio poético. De entre los decadentes que le son contemporáneos, eligió enseguida al más provinciano, el recluido en la periferia francesa y admirado hasta la saciedad Francis Jammes, que le fue útil como antídoto como quería Sanguineti (1961 y 1966) para combatir el esteticismo dannunziano. La medicina a la que recurrió nuestro poeta fue la ironía, sin duda, inyectada cada vez en dosis más concentradas y efectivas conforme Gozzano va aclarando su Arte.

El intercambio de Francis Jammes por D'Annunzio y la inminente publicación de *La via del rifugio* coincidieron con el dramático diagnóstico de la tisis incurable que Gozzano recibió durante estos meses. Por lo que parece razonable sostener que la radicalización de las posiciones estéticas y éticas de Gozzano se pueden entender también a la luz de estos acontecimientos desde luego que trágicos en la vida de nuestro autor, que sin duda lo condicionan drásticamente y lo introducen, por así decirlo, en una corta carrera de obstáculos, con la plena conciencia por parte de Gozzano, hacia la consecución de un arte poético tan deseado como inalcanzable en 1907. Creo que una lectura atenta del poemario *I Colloqui* de 1911, donde no faltan indicaciones clarísimas en este sentido, evidencia con toda claridad lo que vengo afirmando.

2. Uno de los críticos que mejor ha entendido la posición del poeta piamontés frente al progreso científico y advenimiento en Europa, particularmente en la Italia septentrional, de la burguesía industrial ha sido Bàrberi Squarotti (1976), quien da gran prioridad en sus estudios a la inhibición de nuestro poeta frente al progreso burgués que le fue contemporáneo, documentado en muchos de sus más conocidos textos poéticos y también narrativos, y su elección del trabajo creativo como única alternativa digna al ser humano en una dirección paródica, no ruidosa (vanguardista) sino silenciosa (humanista), desoladora en muchas direcciones.

Fundamental en este sentido fue el fuerte carácter experimental de la poesía italiana decimonónica que Gozzano encontró plenamente acomodado en el panorama poético de finales del siglo XIX, y del que evidentemente se sirve para instrumentalizarla como pocos autores han hecho en la historia de la literatura italiana. Muestra de lo que vengo argumentando es el interés claramente técnico, de artesano de la poesía, que en su obra se desarrolla con mucha vehemencia. Como por ejemplo ocurre en lo referente a la experimentación métrica, donde hay que buscar los primeros signos distintivos de la poesía *in fieri* de nuestro autor, y su radical posición frente a estas poéticas decimonónicas que para él empiezan a sobrar, siempre desde perspectivas conservadoras. De modo que uno de los principales rasgos definitorios de la poesía de Gozzano que más llama la atención al lector y al crítico es el de la asunción de parte de esta experimentación para al mismo tiempo redireccionalizarla hacia la creación de una obra con personalidad propia. O en otros términos, la capacidad, la enorme habilidad de Gozzano para funcionalizar e instrumentalizar los temas, materiales, formas y estructuras de la tradición que niega para atravesarla y de algún modo convertirla, adecuarla a su poética.

Me interesa aclarar ya desde aquí que la consideración de la obra de Gozzano en relación, o a través de la corriente literaria «crepuscular», o de autores «crepusculares» sobre todo del ambiente piamontés, que después de un siglo todavía sigue siendo críticamente muy endeble como he mostrado en otro lugar (Muñoz Rivas 2002: 53-108), no es el mejor camino para arrojar luz sobre los textos de nuestro autor. Y ni siquiera la insistencia de buena parte de la crítica literaria italiana en presentarnos a Gozzano como líder de esta corriente. No quiere esto decir que Gozzano no comparta muchos de los objetivos literarios de esta generación, como sin ir más lejos el anticlasicismo decimonónico que les es contemporáneo, y la aptitud

de «desolación» como reacción clara de esta corriente crepuscular a la falta de adecuación del esteticismo de D'Annunzio imperante (o impuesto) a los verdaderos problemas y temáticas que la burguesía europea que se preparaba para la primera guerra mundial tenía y deseaba sin lugar a dudas.

La consideración más aislada e individualizada que creo que hay que realizar para con la obra del autor piemontés nos va a permitir pasar por encima de muchos tópicos que ha creado la crítica sobre esta poesía, a partir de los años veinte en Italia, y que, como definiendo, ha oscurecido en muchos sentidos la verdadera operación con la literatura que Gozzano realizó movido desde la más absoluta fe en la literatura desde ella misma. Es más, nos va a ayudar a situar al poeta Gozzano en el lugar que le corresponde en la historia de las letras italianas y prescindir de interpretaciones que más que aclarar sus textos a menudo los orientan en sentidos contradictorios.

Así las cosas, no son ajenas al complejo entramado de poéticas de los años que comento, que coincide con la formación literaria de nuestro autor, las innovaciones métricas, iniciadas en Italia a finales del siglo XIX a partir de la intensa experimentación de Giosuè Carducci (con los metros «bárbaros»), y sobre todo Giovanni Pascoli, uno de los principales modelos (a superar) de Gozzano más cercanos, para el que el endecasílabo suelto era el verdadero verso italiano. Así como también la presencia de dos autores que van a ser claros modelos poéticos para la generación de Gozzano, como Baudelaire (*Petits poèmes en prose*) y Whitman (*Leaves of Grass*), este último traducido muy tempranamente al italiano y de gran difusión en ambientes de literatura crepuscular, por así decir, ya que el también turinés Enrico Thovez, poeta crepuscular digamos reconocidamente, también antidannunziano, fue uno de sus primeros traductores al italiano. Como tampoco es marginal para nuestros intereses actuales la problemática sobre el verso libre, adoptado como rechazo polémico de un tipo de estructura definida, primero por la «Scapigliatura», la generación contestataria posromántica aludida, y más tarde por autores crepusculares, que habría que considerarla como uno de los accesos más claros de Gozzano al decadentismo europeo. En este sentido, una mediación clave dentro de la dificultad es la poesía de Gian Pietro Lucini, como se refleja del epistolario entre ambos autores (De Marchi, en Gozzano 1961: 1231-1375).

El rechazo de la tradición métrica en la poética crepuscular podría introducirnos más directamente en el taller de escritura del poeta piemontés, ya que

en este aspecto es fácil constatar la importante diferencia de planteamiento entre la poesía de Gozzano y la de la corriente crepuscular, en el sentido de que para los crepusculares, el rechazo de la métrica decimonónica se acompaña del rechazo de la tradición poética digamos ultra codificada e institucionalizada, de modo que la revuelta que se produjo en la poesía crepuscular lo fue por un lado frente a la tradición poética italiana, y por otro lado, contra la poesía de D'Annunzio.

Si la producción de los poetas crepusculares permite perfectamente hablar de una contestación en esta zona de la literatura italiana de entre siglos en la que nos movemos a la literatura decimonónica institucionalizada y altamente cuestionada en lo que se refiere a su adecuación al mundo contemporáneo, rivalizando en este sentido con la vanguardia futurista, no es posible hablar en cambio de propuestas concretas crepusculares alternativas a esta literatura desde la misma literatura. Como sí ocurre en cambio con la obra de Gozzano, que en 1911 dispone ya de una tradición propia, por lo que mira a esta tradición, también a la más pura tradición italiana (Dante, Petrarca y Leopardi), así como a la tradición decadente en la que él mismo se encuentra desde siempre, una vez descartado el modelo dannunziano, como Casella (1982) ha mostrado con mucho detenimiento en su excelente estudio sobre las fuentes de la poesía del poeta piemontés.

Gozzano, de hecho, en la elaboración de su poética, apuesta por dar continuidad a los metros tradicionales, ofreciendo una reelaboración formal realmente novedosa, contaminadora a veces, como la crítica más informada ha mostrado. Por lo que habría que atender en este sentido a la actitud del poeta piemontés frente a la innovación de las estructuras del lenguaje poético decimonónico, ya que son las que en realidad está minando continuamente en su tarea incansable de desromantización de la poesía que le es contemporánea, como ha documentado particularmente Goffis (1985), rastreando en el poema *Totò Merúmeni* de *I Colloqui* los *topoi* románticos que Gozzano desnaturaliza en su conocido poema, así como las fuertes relaciones intertextuales con la poesía de Baudelaire, un autor que hay que considerar seriamente para entender la poesía de Gozzano.

3. Y efectivamente, el dispositivo que Gozzano pone en movimiento contra la obra de D'Annunzio crea innumerables dificultades de interpretación de sus textos, que no han pasado desapercibidas a la crítica más atenta. De hecho, nuestro autor se

presenta ya en los primeros años del siglo XX como un poeta que escribe de los más «altos sentimientos», siendo plenamente consciente de su maestría en la escritura que vehiculaba esos altos sentimientos, que a su vez están inmersos en un contenido bajo (*mediocritas*), tendenciosamente superficial, y cada vez más irónico. La ironía, que se hace acompañar por la citación más o menos explícita de autores literarios consagrados, sufre un visible proceso de agudización en el Gozzano de *I Colloqui* de 1911, compuestos en su mayor parte entre 1908 y 1910, si atendemos a la datación de los manuscritos (Rocca 1977, 1980 y 2005), por lo que se trata de un proceso inherente a la maduración del arte de nuestro autor.

Gozzano aparece a menudo en los poemas autocaricaturizado («il coso con due gambe detto guidogozzano»), como un «poeta gelido», «árido», en resumidas cuentas, como un «poeta menor»² que escribe su poesía en un tiempo de arte mayor, desde luego el tiempo del esteticismo dannunziano, y con frecuencia parece que nos quiera convencer de su imposibilidad de entender el mundo en el que vive, al que somete y reduce a escombros vistosamente, y a veces con gran liricidad y exacerbado ingenio. Un camino que se complica aún más si consideramos que solo una década después de la muerte de Gozzano, su poesía iba a ser aceptada como modelo de las generaciones poéticas sucesivas. Y no precisamente el de D'Annunzio, pese a los titubeos iniciales en la mayor parte de los escritores italianos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, especialmente en el campo de la poesía hermética, que en opinión de Anceschi (1982) está profundamente enraizada con la poesía de D'Annunzio.

Parece evidente, según lo expuesto, que solo una aproximación a la poesía gozzaniana que se realice desde la historia de las poéticas italianas y europeas contemporáneas, y la problemática que gira en torno a estas, conseguirá saltar por encima de los muchos obstáculos que la misma historia de la literatura italiana, sobre

² El problema que en definitiva suponen los escritores «menores» lo ha afrontado lúcidamente Corti (1976) en su estudio clásico, del que nos interesa sobre todo el capítulo que dedica al problema de la convención literaria. Gozzano, como tantos otros jóvenes autores coetáneos, habiendo imitado él mismo al «personaje D'Annunzio» en un primer momento, dentro y fuera de la poesía crepuscular, va a hacer de este personaje humano y lingüístico, el emblemático Andrea Sperelli, una «convención formal», pero también social, llegando incluso a imitar vitalmente el *dandysmo* dannunziano en sus etapas de aprendizaje, precisamente indicando una pertenencia a una determinada convención literaria considerada triunfante.

todo la más puramente biografista, ha tejido en torno a la figura de escritor tan particular como Gozzano, que a veces se presenta como inconsistente, insustancial. Y que solo atendiendo a esta problemática cultural, fascinante por lo demás, es posible al menos acceder al «taller» de Gozzano³, a su oficio de escritor en su tiempo, prescindiendo por tanto de la caricatura fácil y con la que se han interpretado sus elaborados textos cuando se han descontextualizado o considerado solo a través del elemento biográfico, por lo demás muy fuerte en su poesía y por tanto un material imprescindible. O cuando se han realizado simplemente lecturas superficiales de tipo «romántico», a las que sus textos se prestan también con facilidad, cuando en realidad estos textos aspiran profundamente a la demolición definitiva de la poética romántica.

Sobre la ironía en la poética de Gozzano se han detenido evidentemente los mejores críticos de su obra, por lo que propondré distintas interpretaciones que nos acerquen al mismo tiempo a otros aspectos de la obra del poeta piemontés. Como por ejemplo la que nos ofrece Guglielminetti (1980), en su introducción a la hasta el momento edición definitiva de la poesía de Gozzano (1980), que realizó Rocca sobre los manuscritos, proponiendo una interpretación del uso irónico que hace Gozzano de la cultura literaria que se basa en la reducción de la lírica a la narrativa, de la confesión en diálogo, afirmando:

Alla cattiva letteratura, che trova nella provincia il suo ambiente di risonanza, Gozzano non oppone una buona letteratura, bensì gli artifici capaci di smascherare la natura retorica e sentimentale. Quale importanza rivesta, in questa operazione, la riduzione della lirica a narrativa, e della confessione a dialogo, è inutile forse sottolineare, poiché si tratta di una tendenza assai visibile in Gozzano (Guglielminetti 1980: xxxiv).

³ La palabra *taller* está muy directamente relacionada con el sentido que en Gozzano tiene la composición poética. Los apuntes poéticos, *L'albo dell'officina*, de Gozzano (1991), constituyen un documento realmente precioso para conocer los mecanismos poéticos de su único poemario propiamente dicho, *I Colloqui*. Impresiona la devoción por sus fuentes «matrices», especialmente la que representa la poesía de Francis Jammes. Importante asimismo para el taller de escritura gozzaniano son las anotaciones (publicadas por Guglielminetti y Masoero 1982) a textos de Dante y Petrarca, que Gozzano usaba para la redacción de sus poemas.

El elemento narrativo unido a la inserción textual del lenguaje hablado se muestran como magníficos antídotos en el lenguaje poético de Gozzano para combatir la lírica como idilio, o como elocuencia, en su manifestación decadente-italiana y es precisamente la parodia que hace Gozzano de este mundo que describe en su poesía y prosa lo que lo convierte en todo un poeta incómodo, a menudo interpretado solo a nivel de superficie, y de otro lado, entrañable, antiguo y como veremos, clásico y siempre actual.

No es marginal para informar sobre la actividad literaria en la que se mueve Gozzano el hecho de que pertenece a una generación de intermediarios —como también, póngase atención, Giuseppe Ungaretti, Aldo Palazzeschi y Dino Campana, por ejemplo, autores estos que sí consiguieron atravesar el umbral del siglo XX— entre la gran producción decimonónica y las poéticas plenamente novecentistas. Lo que distancia a Gozzano de los otros poetas de su generación, como los citados, es claramente la dimensión más nacional y europea de estos, y menos europea y más regional, de provincia, como en cambio sucede con Gozzano. O en otros términos, una dimensión europea, sin duda europea decadente, pero desde la provincia Subalpina. Un autor, por lo demás, absolutamente, vitalmente ligado a este espacio subalpino piemontés que le vio nacer, del que va a hacer uso abundantemente como es fácil constatar en la lectura de cualquiera de sus poemas más conocidos. Pero también en la narrativa, y en textos que aparentemente nada tienen que ver con la literatura europea (francesa, belga, la que más de moda estaba) por la profunda elaboración a los que el autor piemontés los sometía, usando a menudo el recurso a la contaminación (*mixage*), que ha creado gran discusión entre los críticos de Gozzano y reflexiones sobre el presunto plagio de nuestro autor, a veces muy extravagantes, como ha observado Contorbis (1980).

Gozzano accede a las otras literaturas exclusivamente a través de la lengua francesa, sobre todo en lo referente a la cultura europea y norteamericana (Edgar Allan Poe, desde las traducciones de Baudelaire), donde busca y encuentra sus fuentes más inmediatas en las obras de autores paradójicamente también regionales y de intereses comunes, como el admirado Francis Jammes, introduciéndose incluso en la problemática lingüística regional, la dialectal, como muestra la edición de Rocca (Gozzano 2005). Aspira incluso a escribir en dialecto, como afirma en varias ocasiones, aunque desde el comienzo su escritura se vuelca a la lengua italiana, consciente absolutamente de que es más urgente atender las necesidades del italiano

que en el momento histórico en que vive él está efectuando el mayor compromiso de conformación unitaria que nunca antes se había soñado, como ha mostrado con escrupulo Sanguineti (1966).

De entre los modelos europeos decadentes, atentamente estudiados entre otros críticos por Livi (1974), de referencia obligada son los nombres de Sully Prudhomme, Francis Jammes (el más importante como sabemos), Maurice Maeterlinck —un autor muy de moda entonces— Albert Samain y Émile Verhaeren, que lo ayudaron, lo socorrieron (Sanguineti 1990) para liberarlo del dannunzianismo precoz juvenil. Es importante insistir en que esta zona de influencia Gozzano la comparte con los autores crepusculares que vengo aludiendo, y que este es el motivo en mi opinión decisivo para mantener la atención en la producción literaria realizada por la llamada corriente crepuscular. Algunos de estos poetas fueron contemporáneos a nuestro autor, y a menudo amigos personales, como Fausto Martini, Giovanni Cena y, más en su círculo de amigos turineses, Amalia Guglielminetti, y sobre todo el poeta Carlo Vallini, compañero en la batalla antidannunziana, cuya obra creció, como ha demostrado Sanguineti, a través de un proceso de evolución (y de mimetización) paralela a la de Gozzano pero siempre desde su influencia.

4. De gran rendimiento crítico son las aportaciones también en esta dirección de Bàrberi Squarotti (1958), que vienen a precisar la enorme importancia del elemento irónico-paródico en la relación que Gozzano instaura a partir de 1907 con la tradición tanto contemporánea a él mismo como la representada por los clásicos italianos, especialmente Dante, Petrarca y Leopardi, el último de los clásicos y el primero de los modernos, afirmando en este sentido:

Tutta la zona vastissima della dizione poetica di Gozzano che si svolge intorno ai contenuti sentimentali della tradizione (la passione, l'erotismo, la fede, ecc.) e di legame strettissimo col tempo: e di ciò ci pare segno assai notevole al fatto che mai, entro la poesia di Gozzano, il tema del sentimento è affrontato direttamente, senza lo schermo dell'ironia, senza la patina, che vi è sovrapposta, del distacco, della nostalgia, della contemplazione dei suoi fenomeni nella memoria, nel passato (Bàrberi Squarotti 1958: 99).

Según mostró Martin (1968), la publicación de *La via del rifugio* en 1907 dejó más bien mudos a los críticos socialmente influyentes que escribían en los periódicos

y revistas de la provincia turinesa, sin saber muy bien qué decir, ya que no se esperaban ni por asomo una poesía de estas características, que rápidamente se interpretó como simplona, vacía, infantil, incluso poco masculina. A todas luces no era ni carducciana ni dannunziana, ni siquiera pascoliana, y al mismo tiempo sonaba a la de los tres modelos del arte alto, ilustre, en sordina. Pero a pesar de las dificultades habría que considerarla triunfadora, si atendemos a las reseñas publicadas que propone recientemente Masoero (2007).

De entre estos críticos contemporáneos, mención especial merece Serra, pues en buena medida los estudios gozzanianos toman como punto de partida sus observaciones sobre la poesía de Gozzano a partir de la publicación de *La vía del refugio*, que son punzantes, dispersas, como dispersa era aparentemente su crítica, pero decisivas al haber podido dar cuenta de la «estrategia de afabilidad» (Sanguineti 1961 y 1966) con la que Gozzano dispuso sus textos, que mucho confundieron a un público y una crítica acostumbrados a otro tipo de poesía. De hecho, en su «Lettera di un provinciale intorno alla letteratura italiana di oggi» (en Raimondi 1964: 194-203), Serra manifiesta su más amplia sorpresa y el agrado que le produce la poesía de Gozzano, apuntando al efecto de «disonancia» que encontraba su verso narrativo.

El rico mundo cultural que la generación de Gozzano encontró en la Turín industrial (y positivista) de aquellos años ha sido objeto de estudio en las monografías con que contamos de su obra, especialmente en la de Martín (1968). En este sentido, interesa destacar para nuestros propósitos actuales la presencia del profesor de la Universidad de Turín Arturo Graf, un poeta casi de la generación de Carducci, también latinista, que inició su obra poética desde posiciones claramente románticas y que se mostró enormemente activo en los años de formación para la poesía de Gozzano en esta inquieta, culta, moderna y aislada ciudad de Turín, que estaba viviendo su particular cambio de siglo, y donde las ideas deconstruccionistas de Nietzsche habían tenido una profunda resonancia, al haber sido él mismo residente en la ciudad subalpina.

Atendiendo al trabajo poético de Gozzano, sorprende el escaso tiempo que tuvo el poeta piemontés para realizar una obra tan extensa y sobre todo influyente, considerando como inicio ideal de su obra 1901, que es la fecha del poema *Primavere romantiche* en la literatura del siglo XX en Italia. Y todo en quince años escasos y padeciendo una enfermedad de cuya malignidad era plenamente consciente, y sin

ninguna duda condicionó inevitablemente su producción especialmente lírica, donde el contacto con la muerte es continuo, obsesivo, a partir de 1907. De hecho, en *I Colloqui* podemos asistir incluso a una despedida, ya que los poemas presentan también una lectura de testamento poético (en el que Gozzano no se olvida del final del Romanticismo) como muestran los versos de *I Colloqui*, el poema que finaliza el libro homónimo.

Es en esta decisiva cuestión de la relación de Gozzano con su tiempo literario donde se ha detenido en varios libros uno de sus mejores críticos, Sanguineti, poeta él mismo y también teórico de la neovanguardia italiana de los años 60, que defiende el estatuto de clásico precoz para Gozzano, poniendo de manifiesto su estrategia en la sólida creación afable y cordial de un mundo «obsoleto» que lo convierten en uno de los últimos clásicos, en sus palabras, más o menos cordiales, pero claramente no consumible. O si queremos un material sin fecha de caducidad, como afirma el crítico, pero enormemente consciente de su ser en el poco tiempo para su realización y paso del tiempo, de su estabilidad. Sanguineti aclara bastante la cuestión en su antología de la poesía italiana del Novecientos:

Lucini e Gozzano fondano oggettivamente un fronte di realismo, ancorchè ognuno proceda alla propria maniera esclusiva, senza occasione e senza vera possibilità di incontro. Ma Lucini sarà socialmente censurato, in un senso assai piú freudiano che schiettamente sociale, e Gozzano verrà integrato per deformazione. La sua strategia di affabilità, farà di lui, agli occhi di tutti, l'ultimo poeta sentimentale delle nostre lettere, l'ultimo dei classici un po' cordiali, persino l'ultimo dei declamabili: lo ridurrà, che è tutto dire, a una sorta di buona cosa di pessimo gusto. Non avrà lauri, è vero. Ma gli toccherà il suo ramo di ciliege, e il suo abbaino di gloria polverosa. Oggi, noi sappiamo già leggerlo in tutt'altra chiave, ed è un grande recupero (1971: xlili-xliv).

De hecho, y como los poemas muestran a partir de 1907 —una fecha también decisiva, no lo olvidemos, para la vida de Gozzano, en el sentido de que se supo condenado con certeza a una muerte lenta—, en el universo poético de nuestro autor hay algunos conceptos importantes, muy redundantes pero nunca cansinos, que en él no siempre son antagónicos, sino animadamente complementarios en sus poemas, es decir, la asociación leopardiana entre el Amor y la Muerte, estudiada al detalle por

los críticos que vengo citando y especialmente por Lonardi (1974)⁴, y la Poesía y el Sufrimiento, que sintetizan el *sentirse morir* (de derivación crepuscular) como temática tan evidente y aprovechada por Gozzano para la conformación de una autocomplacencia en la inevitable belleza de la muerte, pero también como irrisión del romanticismo más exasperante, y de los «objetos» de la cosmovisión romántica. O como irrisión del mismo crepuscularismo, cuya temática Gozzano también funcionaliza en la dirección irónica.

La actividad literaria de Gozzano, por corta que fuera, coincide precisamente con una etapa decisiva para el desarrollo de las poéticas europeas contemporáneas, y de manera especial, para las italianas del controvertido Novecientos literario. Me refiero a la maduración, y posterior exportación de la literatura francesa decimonónica y hegemónica después de la desromantización del romanticismo que realizó Baudelaire, como estudió Friedrich (1975) en poesía. Así como del naturalismo de Émile Zola en narrativa, que en Italia, como es conocido, se llamará «Verismo» a través de la teorización de Luigi Capuana y la producción narrativa de Giovanni Verga, para buena parte de la crítica uno de los modelos de la prosa naturalista de Gozzano, que pronto se convierte también en antimodelo, como afirman bastantes críticos y especialmente Guglielminetti (1993).

Y también, para completar esta rápida síntesis de las corrientes literarias decimonónicas, evidentemente del simbolismo e impresionismo, el parnasianismo, que Gozzano nunca abandonó por completo, detectado por Calcaterra (1948) y Montale (1951), el *ismo...*, en una palabra. Unos movimientos literarios que en Italia van a ser introducidos (especialmente en lo referente al simbolismo y el impresionismo) por el esteticismo simbolista y decadente de Gabriele D'Annunzio. La poesía francesa simbolista será volcada en el lenguaje poético italiano con toda determinación por los tres grandes autores que vengo aludiendo, Carducci, Pascoli y D'Annunzio, aunque en realidad la poesía italiana de entresiglos esté literariamente dominada por la obra de autores plenamente decimonónicos que coquetean con la

⁴ Lonardi afirma que si bien Gozzano asume en general una lectura alto-romántica de la poesía de Leopardi, en la poesía posterior a *I Colloqui* (el poema *Ketty*, de 1912 concretamente), se pasa a la percepción a través de Leopardi de la separación profunda entre poesía y mundo burgués, entre desinterés y provecho: «La poesia può allora resistere solo come nostalgia critica, ironica, del romantico, e come "denuncia" e canto ironico della condizione non-sublime e borghese» (1974: 98).

producción literaria francesa sin asimilarla completamente, haciendo que el Romanticismo agonice más de lo debido.

Es entonces, en este entramado de poéticas que a principios del siglo XX empiezan a cuestionarse decisivamente, cuando una vez más debemos situar el impulso de la poética gozzaniana al que vengo aludiendo, ahora con Sanguineti, en la fabricación de un mundo obsoleto plenamente consciente de su obsolescencia como contrapartida a este panorama de poéticas europeas que más arriba he sintetizado al límite donde sus líneas generales en Gozzano están absorbidas y extremadamente instrumentalizadas en la dirección «objetual» que tanto rendimiento crítico adquiere en los estudios gozzanianos, donde destaca el de Bonfiglioli (1958), especialmente en la relación Gozzano-Pascoli, uno de los poetas más conscientes de esta crisis que comento y una de las más claras fuentes de la poesía de Gozzano.

5. El estudioso de las poéticas italianas Anceschi (1953 y 1982) realizó un recorrido interpretativo de la lectura que se hizo del *Poema Paradisiaco* (1891-1892) de D'Annunzio en las poéticas de entresiglos en Italia. Tal recorrido creo nos puede interesar para nuestros propósitos de *situación* de la obra de Gozzano en el clima poético esteticista dannunziano en el que nace su poesía, ya que es esta lectura la que relaciona en profundidad la poesía de nuestro autor con su generación. Así, para Anceschi, la generación crepuscular extrajo del poema solo la «indiferencia», no reconociéndose en la exaltación del artificio literario, y encontrando en este solo acentos desgarrados por un artificio humillado:

il senso della loro ironia e della loro disperazione spostò in modo radicale le strutture dell'idea stessa della letteratura in quell'ordine significativo del fare che — conferma della forza operante dei sistemi— investì ogni loro poesia, ogni loro verso, ogni loro parola. E il «voler morire» non fu per loro solo un *topos* dello stile (1990: lxxv).

De lo que se desprende una vez más el camino común que siguieron en el *fin de siècle* la generación de artistas italianos que comento tan sucintamente, teniendo como referente la poética de D'Annunzio, y en buena medida la de Pascoli, que funcionaría como elemento catalizador, o transmisor, a menudo mediador. Incluso en la asunción de la experimentación europea decadente, y en el planteamiento frente a las vanguardias que en estos años florecen por doquier en Europa y que no parecen

interesar mucho al joven Gozzano, preocupado más de la consolidación de su poesía que de los movimientos de vanguardia que en Italia se redujeron a uno. Una postura que se mantiene también para el Futurismo italiano, con el que Gozzano nunca tuvo relación ni simpatía alguna, aunque compartiera buena parte de la problemática futurista ([Muñoz Rivas 2006](#)).

El concepto de «vanguardia histórica» que uso aquí no se limita a la literatura, sino más bien a todas las artes en mayor o menor grado, y quiere integrar también las corrientes de pensamiento poético, sobre todo francesas, que se introducen en las literaturas nacionales de los países europeos pujantemente. Como afirmaba más arriba, y a menudo fuertemente interrelacionadas, las más desarrolladas en Italia son el naturalismo, el impresionismo y el simbolismo (o el cruce de estos) los que más claramente se detectan en el mundo de cultura europea afrancesada, hasta el extremo en que se movió Gozzano y otros muchos escritores italianos, sobre todo septentrionales, que a principios del Novecientos escribían versos o preparaban partituras para su interpretación, o simplemente «manifiestos» artísticos futuristas. Por lo que es el caso de aclarar a partir de ahora que la literatura de Gozzano oscila entre naturalismo e impresionismo a favor de este último especialmente en los poemas, mientras que la corriente simbolista propiamente dicha, la clásica (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) pese a la mediación pascoliana y dannunziana no parece ser muy fructífera en su idea de la literatura. De hecho el único autor simbolista que Gozzano leyó con cierta profundidad es Paul Verlaine, acercándose al movimiento siempre a través de Pascoli y de un simbolista problemático como Francis Jammes, cuya obra deriva con toda decisión a partir de la conversión al catolicismo hacia el impresionismo más acusado.

Desde esta dirección, y completando dentro de los límites que imponen este estudio el panorama literario en el que se mueve Gozzano en su cruzada desromantizadora, es imprescindible en mi opinión aludir nuevamente al llamado «segundo romanticismo italiano», o *Scapigliatura*, magistralmente estudiada por Contini (1970). Esta se desarrolla en una época en la que se lleva a cabo el mayor intento de desintegración del romanticismo en Italia, donde la literatura y muy especialmente la poesía se va aproximando progresivamente a las otras artes, como la pintura (*Ut pictura poesis*), y sobre todo a la música. Diría que imprescindible, porque el contacto de las distintas artes en sentido tradicional fue enorme, como es sabido, y muy especialmente, dentro del impresionismo, el de la poesía con la

música, que en algunos casos llegaba a apagar con su triunfo inmediato o social muchos textos concebidos como poéticos, escritos en el periodo en el que nos estamos moviendo, como he señalado en otro lugar aludiendo a la experimentación de Gozzano con el canto narrativo piemontés ([Muñoz Rivas 2013](#)).

Si bien no es posible conectar las soluciones de Gozzano con las vanguardistas detectables en su generación (Ungaretti, Palazzeschi, que presentan incluso una cierta producción crepuscular), sí que podemos hablar de una concienciación de ciertas zonas de esta vanguardia, como por ejemplo, el arte impresionista que defiende para Gozzano, sin ir más lejos, la tendencia a la «disonancia» que advertía como vimos Serra, tan explotada por lo demás a través de la música impresionista de por ejemplo Claude Debussy y Erik Satie, músicos que no eran absolutamente ajenos a los gustos musicales de nuestro poeta. De hecho, el mismo Montale señaló el paralelismo entre Giacomo Puccini, discípulo y admirador de Debussy, y Gozzano:

molte sono le affinità che li legano: il gusto della poesia degli umiliati e degli afflitti, la temperie borghese e sentimentale della loro ispirazione, la straordinaria plasticità che li accomuna e che ad essi ha permesso di trarre lirica da una materia che per altri era stata soltanto rigatteria, piccolo romanticismo, folklore e pettegolezzo (1949: 265-266).

Imprescindibles las observaciones en este sentido de Neri (1948), un alumno de Arturo Graf y luego también profesor en la Universidad de Turín, y por tanto un egregio contemporáneo de Gozzano, quien en su «Elzeviro» sobre el poeta piemontés, destaca sobre los demás méritos precisamente el de la inquietud en el ánimo de Gozzano, y sobre todo su individualidad. La obra de Gozzano, para Neri, conecta desde muchos puntos de vista, y a través de la mediación de Arturo Graf (un poeta, no se olvide, de inciertos inicios románticos) con la «Scapigliatura» por ejemplo de Emilio Praga, y por tanto con un romanticismo *cisalpino* que el crítico contempla también en un contemporáneo, es decir, Cosimo Giorgieri Contri. Un poeta que encontramos por lo demás citado en la mayor parte de los estudios sobre la poesía de nuestro autor y en los que también se plantea claramente la influencia (o si queremos mediación «menor») sobre Gozzano. Son las alusiones nostálgicas de sus versos las que en definitiva le hacen hablar al crítico de «acordes musicales» que, según afirma, mantienen el oído suspendido al escucharse un «eco mágico», e «incierto», en la lectura de sus poemas.

Esteticismo y antiesteticismo no reducen y limitan las soluciones artísticas del autor piamontés, como un pequeño recorrido por la crítica de la obra de Gozzano puede hacer suponer. Antes bien, ambas posiciones habría que considerarlas como el elemento estructural básico de la poética del autor piamontés en la fase de aprendizaje, y por tanto, hasta la publicación de *La via del rifugio* en marzo de 1907. En la sucesiva preparación del verdadero libro de Gozzano, *I Colloqui*, el autor, si de un lado ha superado con creces en cuanto a planteamiento de poética la dependencia dannunziana, de otro lado, el de realización textual, escritural, léxica, mantiene el diálogo con D'Annunzio, aunque no exclusivamente. Así, a través de la mediación de Francis Jammes, Gozzano se acomoda en otros territorios más vastos (pensando siempre en autores contemporáneos) siendo como veremos Leopardi el que lo acompañará al menos ideológicamente a través de los poemas de *I Colloqui*, compuesto entre 1908 y 1910. Por lo que habría que diferenciar idealmente las mediaciones clásicas de la literatura italiana (Dante y Petrarca) de las mediaciones contemporáneas inmediatas y constantes (D'Annunzio, Jammes) que a menudo en los poemas de 1911 se confunden, produciendo un indiscutible énfasis rápidamente detectable e inconfundiblemente gozzaniano.

6. Poco después de la restauración de los textos poéticos de nuestro autor, y del inicio a través de los estudios de Calcaterra (1944, 1948) de las ediciones comentadas de la poesía de Gozzano, Montale (1951) se refirió con enorme lucidez a la posición o consciente *operación* de nuestro poeta en la literatura de su tiempo, recordando la facilidad con la que el poeta turinés había captado la blanda atención de los lectores de la poesía pascoliano-dannunziana. En su opinión, casi unánimemente seguida por la crítica posterior, introduciendo una fuerte dosis de autoironía en la materia del *Poema Paradisiaco*, el autor piamontés supo limitar al mínimo sus innovaciones formales y sobre todo retóricas. No siguió adelante —afirma Montale— porque otra solución era a todas luces inmadura, al menos para Gozzano. Y fundó una poesía sobre el *shock* que en su perspectiva nace del contacto entre una materia psicológicamente pobre, aparentemente adaptada sólo a los tonos menores, bajos, y una sustancia verbal rica, gloriosa —continúa Montale—, extremadamente complacida de sí misma.

La interpretación de Montale es sin duda muy clarificadora a la hora de entender el camino emprendido por los autores crepusculares, y evidentemente por

Gozzano, si tenemos en cuenta las matizaciones que son necesarias en la aplicación de la etiqueta de escritor «crepuscular» a Gozzano, en la *adecuación* contemporánea de la palabra por más polémica que fuera. De un tono entre irónico y sentimental de hombres sin mitos, de intelectuales de un tiempo *intermediario* cansado y desilusionado como el que recorre la literatura italiana de entre siglos, con todos sus *ismos*, pero también sus enormes intereses renovadores que como ya he afirmado más arriba sitúan esta vertiente crepuscular muy cerca de la plena vanguardia europea.

7. El verdadero libro de Gozzano, meditado, estructurado para tal fin, es *I Colloqui*, publicado en 1911 en la editorial milanesa Fratelli Treves, bastante más prestigiosa en todos los sentidos de lo que lo fuera el editor Streglio, prestigioso también, pero que en resumidas cuentas publicaba libros de calidad para un público más bien regional, piemontés y genovés mayoritariamente. Por lo que la publicación milanesa consiguió a todas luces una proyección nacional de la obra de Gozzano que en 1907 no tuvo, permaneciendo por tanto hasta entonces los lectores y críticos (con muy pocas excepciones) de Gozzano en la esfera de lo regional subalpino.

Si en un primer momento Gozzano había proyectado un cancionero en forma de novela (sentimental), como podemos constatar a través del epistolario, el proyecto se resolvió más adelante con la publicación de un libro de poesía, donde se reelaboraban dos poemas de *La via del rifugio* (*Le due strade* y *L'amica di nonna Speranza*), así como otros materiales que el autor tenía a disposición y la mayor parte de los poemas escritos después de la publicación del primer poemario en 1907. El libro se plantea desde el poema homónimo que funciona de preludio explicativo, *I Colloqui*, como un «poema existencial», según explica el mismo Gozzano al director del periódico católico *Il Momento* de Turín en una carta del 22 de octubre de 1910, que es un documento de excepción al ser prácticamente el único en el que el autor piemontés habla en público de su arte poética (*I Colloqui* estaban a punto de aparecer) respondiendo a un cuestionario que *Il Momento* había elaborado sobre la literatura contemporánea en Italia. En la respuesta al cuestionario, Gozzano ilustra con la nueva obra que se dispone a entregar al editor Treves de Milán, a la que define como «una sintesi della mia prima giovinezza, un riflesso pallido del mio dramma interiore», pasando enseguida a explicarle la estructura tripartita con la que

ha construido el cancionero, aludiendo a que «Le poesie —benchè indipendenti— saranno unite da un sottile filo ciclico e divise in tre parti» (De Marchi 1978: 1349).

Me interesa bastante más la perspectiva que esta carta abre a una interpretación desde luego que más en sintonía con la formación literaria de Gozzano, que ahora constata la existencia de una tradición en su misma obra, así como una evolución y sofisticación de su arte, sin duda el arte decadente, por lo que considero las alusiones que de algún modo ponen en relación la estructura del poemario con una larvada antítesis pecado—salvación mucho más cercanas a la corriente de literatura iniciada con *Les fleurs du mal*, pese a la confusión que introducen las alusiones que Gozzano esparce sobre el presunto tema existencial, es decir, el que *I Colloqui* representen un poema existencial.

De entre los críticos que se han ocupado de la estructura de *I Colloqui* creo que Guglielminetti (1980; y en Gozzano 2004) ofrece una perspectiva de análisis más rica, como indiqué en mi estudio sobre el cancionero, donde están recogidas las distintas perspectivas críticas (Muñoz Rivas 2014). De hecho, no se le escapa que la estructura tripartita que ofrece a su poema Gozzano está llena hasta rebosar de pura tradición poética italiana, sobre todo de Petrarca y Leopardi, que será el poeta del que Gozzano se va a acompañar esta vez en la tercera y última parte con que el poeta estructura su libro según le comenta ya al director de *Il Momento*:

«I. Il giovanile errore: episodi di vagabondaggio sentimentale; II - Alle soglie: adombrante qualche colloquio con la morte; III - Il Reduce: «reduce dall'Amore e dalla Morte, gli hanno mentito le due cose belle...» e rifletterà l'animo di chi superato ogni guaio fisico e morale, si rassegna alla vita sorridendo» (De Marchi 1978: 1349).

No hay que perder de vista que Gozzano nos presenta el contenido del que tratará el libro en el poema homónimo, incluso el género, o sea, una novela sentimental cuyos episodios va a vivir su «fratello muto», especialmente en la primera parte o capítulo, «Il giovanile errore», por lo demás un clarísimo calco petrarquesco. Este hermano gemelo y mudo va a ser el que viva una crónica mundana como acertadamente afirma también Guglielminetti, que se inserta plenamente en la corriente literaria de este tipo de los primeros años del siglo XX en Italia, en la que sarcásticamente, Gozzano sitúa versos recompuestos de Dante, Petrarca y Leopardi, planteando una disertación de tratado amoroso sobre el ser y el deber ser de este

sentimiento. En esta, el mismo lenguaje supera los límites del extrañamiento al que Gozzano lo había sometido hasta entonces, planteando directamente la disolución destructiva de este material preelegido con mucha calma como cumbre de su arte. Gozzano, como ha entendido muy bien el crítico al que aludo, en *I Colloqui* parece plantear que fuera de la literatura no existe la vida, y que es la literatura el lugar donde la existencia tiende a endurecerse y congelar la vida.

Es en este particular cancionero donde el arte de Gozzano alcanza su más alta coherencia, y creo que una perspectiva de estudio que contemple los trazados impresionistas que hay en la mayor parte de los poemas es la única que pueda dar cuenta de la profunda corrosión del lenguaje poético que Gozzano lleva a cabo. El impresionismo ya estaba presente en muchos de los poemas de *La via del rifugio*. Pienso en el poema homónimo *La via del rifugio*, que como es sabido es fruto de una reelaboración de *Convalescente* de 1905, y en *L'analfabeta*, *Nemesi*, *Il giuramento*, *Un rimorso*. Pero también en la poesía a partir de la publicación de *La via del rifugio*, y la reestructuración del esteticismo de D'Annunzio al menos como tendencia a seguir. En esta dirección, *I Colloqui* vendrían a representar la culminación del arte poético de Gozzano, que se va conformando a través de una gran sofisticación sobre todo de la técnica impresionista, claramente perceptible en poemas de gran belleza como *Il gioco del silenzio*, *L'onesto rifiuto* y *Pioggia d'agosto*, por solo citar tres de los más significativos.

Creo en este sentido que para entender en profundidad la obra de Gozzano puede ser útil, siguiendo a Alonso (1942), la consideración del impresionismo literario como una diferenciación del naturalismo, que es precisamente la seguida por los modelos franceses tan cercanos a Gozzano. Y muy especialmente por Francis Jammes, maestro como pocos en sensibilizar lo psíquico, hábil en representar y analizar las sensaciones de todos los sentidos, y en valerse de ellas para sensibilizar la situación psíquica. De hecho, muchos de los textos de *La via del rifugio* y de *I Colloqui* muestran perfectamente una elaboración impresionista como definiendo muy cercana al modelo francés de Gozzano. Sin ir más lejos, por ejemplo, el poema aludido más arriba que da título a *La via del rifugio* podría perfectamente servirnos como muestra de lo que afirmo, o el tensamente impregnado de retoques líricos y de trazados impresionistas *In casa del sopravissuto*, perteneciente a la tercera sección del poemario *I Colloqui*, «Il reduce», donde encontramos también otros poemas que siguen estas pautas compositivas.

La obra de Gozzano desde esta perspectiva se muestra mucho más claramente fuera de la provincia piemontesa de lo que muchos críticos imaginan. De hecho, su acercamiento a la literatura francesa y belga, y particularmente la asunción de Francis Jammes como modelo de su poesía ya en *La via del rifugio*, es muy sintomática, al tratarse este de un intelectual movido por una problemática muy similar a la de Gozzano. Es decir, empujado hacia la elaboración de un pequeño mundo de provincia antiesteticista, y teniendo al simbolismo francés a partir de Baudelaire como el verdadero obstáculo para el desarrollo de su arte.

De hecho, la contextualización que realizó Sanguineti de los textos gozzanianos en su edición crítica (Gozzano 1973) muestra vistosamente la presencia de Jammes, que solo en 1897, después de un considerable recorrido «simbolista», publicó *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, donde también el francés se refugia en ambientes digamos «humildes», «bajos». Y a nivel de planteamiento textual consigue que los poemas recuerden estructuras tradicionales que son variedades del naturalismo e impresionismo que en Francia habían convivido con la tradición áulica romántica, y después de Baudelaire con la tradición simbolista, apuntando a una poesía de la naturaleza revitalizada por la sensualidad que le ofrece la visión impresionista de las cosas. Desde esta dimensión, como definiendo, se abren nuevas perspectivas que apuntan a la integración de la obra de Gozzano dentro del entramado de poéticas europeas que le fueron contemporáneas y se agiliza asimismo la lectura de los textos del poeta piemontés en el mundo de cultura poética, y sin duda de inquietud poética, en que se produjeron y al que inevitablemente remiten.

8. La publicación de *I Colloqui* en 1911 supuso para Gozzano una reafirmación importante en el panorama poético del momento, que era el alternativo a los grandes autores de la poesía italiana decimonónica. El segundo libro de Gozzano, su verdadero poemario propiamente dicho, se planteaba como mucho más subversivo que *La via del rifugio*, en el sentido que ha destacado Montale, con su teoría del *schock* que, como he mostrado, ha tenido tanta fortuna en la crítica gozzaniana, a través del que el autor neutralizaba mediante inserciones del lenguaje común las zonas áulicas y altas de su discurso poético, consiguiendo una desnaturalización de la poesía de la tradición alta, que en sus poemas sonaba «cómica», «degradada», ofreciendo así la posibilidad de hacer de nuevo disponible la poesía con contenidos novedosos, más cercanos a los intereses humanos, o si queremos a la problemática

del hombre contemporáneo. O exhibiendo un uso cómico, irónico de las fuentes de la poesía más cercanas a él pero siempre dentro de un proyecto como afirmo subversivo de un poeta, como también conviene Lorenzini (1992), rigurosamente conservador, que cuestiona la tradición reciente de la literatura italiana desde ella misma.

De gran rendimiento crítico siguen siendo las precisiones que en torno a la obra del autor piemontés nos ofrece Montale (1951), también en lo referente al final del trayecto artístico. De hecho, aludió al fuerte paralelismo entre Baudelaire y Gozzano que él encontraba, sobre todo al considerar sus posiciones frente al Romanticismo con el que tuvieron que convivir, desde luego que salvando las distancias entre Víctor Hugo (Baudelaire) y Giovanni Prati (Gozzano).

Sobre el silencio poético que sucedió a la publicación de *I Colloqui* se han hecho desde luego muchas interpretaciones en las que ahora no me puedo detener. De cualquier modo, la crítica parece inclinada a interpretar este silencio como signo inequívoco de que la poesía había consumado su proyecto de poética: combatir el dannunzianismo⁵ con el planteamiento impertérrito de una vida pequeño-burguesa «honesta», repleta de la conciencia del fracaso de esta vida, y de denuncia al mismo tiempo, siguiendo las pautas dispuestas por *I Colloqui*, y muy especialmente por el poema *Totò Merúmeni*, que funcionaría de testamento vital (y ficcional-literario).

Como por ejemplo Gozzano había anunciado en *Pioggia d'agosto*, emblemáticamente situado al final de la última sección de *I Colloqui*, «Il reduce», que en muchos sentidos refuerza la teoría de buena parte de la crítica gozzaniana que ha visto en *I Colloqui* más una novela poética de contenido biográfico sobre su existencia que un libro de poemas, al menos escrito con este propósito, como había proyectado en un primer momento el mismo autor.

Si nos atenemos a su actividad poética, ya en 1907, como advierte Calcaterra, Gozzano se había enfrascado en la elaboración de un poema didáctico-doctrinal, al estilo de los que se producían en el Setecientos italiano, que la tisis no le permitió terminar, y que tituló *Le Farfalle. Epistole entomologiche*, donde dio rienda suelta a su afición por los insectos y mariposas particularmente. Del poema didáctico Gozzano realizó publicaciones en periódicos y revistas, y como comenta Calcaterra (en

⁵ En su estudio sobre la relación D'Annunzio-Gozzano, Sanguineti afirma: «Al dannunzianesimo Gozzano non oppone, non può e non sa opporre, che il silenzio, infine; per questo, dicevamo, la sua morte cadrà come l'opportuna soluzione, trasferendo sul piano biografico, definitivamente, l'inconclusa, inconcludibile dialettica letteraria» (1961: 74).

Gozzano 1948: 1252-1253), que asistió personalmente a la pasión del autor por la realización del poema, tenía el propósito de ilustrar él mismo aprovechando sus dotes para el dibujo. No es marginal que también en este proyecto poético Gozzano convoque a muchas de sus fuentes decadentes, a veces a través de la mediación de Pascoli y D'Annunzio, y a veces directamente, como en el caso de Maeterlinck, que conviven con los autores «clásicos» de la literatura italiana, de entre los que destacaría ahora a Giuseppe Parini, que nuestro autor estudia para la configuración del género epistolar, como muestra el análisis de las fuentes del poema entomológico de Gozzano que realiza Rocca (1980).

El arte de la poesía, con los años, va a ir asumiendo en este camino de su existencia una importancia tan primaria que desbanca casi por completo las razones vitales y la misma muerte, cuya presencia se va acelerando con el paso de los años de manera muy vistosa, como si de una predicción repetida, oscura, insistente se tratara. Propongo un fragmento de una de las cartas de Gozzano a Amalia Guglielminetti en la etapa final del epistolario y de la relación sentimental entre los dos poetas; Gozzano comenta aquí su situación ante la próxima publicación de *I Colloqui* (1911) que, creo, condensa bastante bien lo que comento:

In poco più di una settimana ho già abbozzate tre poesie, due delle quali ultimate... E —sinceramente— cose buone, che resteranno tali nel volume apparituro. Ho ritrovato il filo dei miei sogni, questa volta, e vedo che il paesaggio interiore è l'unica cosa vera nel nostro vivere ingannevole... Lavoro molto, cara Amalia. Alle 6½ son già accoccolato su qualche macigno a cavaliere della valle, con il taccuino e la matita, e sogno e respiro... Scrivo poesie, ma intanto medito il volume di prosa, le lettere a te; e in questi pochi giorni mi balenarono, al riguardo, tali e tanti spunti di bellezza inaudita che se solo riuscissi a concretarne la ventesima parte sarei sicuro di una sorpresa letteraria senza pari... Amalia, cara, cara mia, non c'è veramente al mondo cosa più bella di questa nostra arte fatta di parole (Gozzano y Guglielminetti 1951: 144).

Desde numerosos puntos de vista, la obra de Gozzano refleja en su sentido más profundo una absoluta conciencia de la contradicción que se interpone históricamente entre la poesía y la civilización burguesa, en el orden de lo que he venido afirmando a lo largo de estas páginas. Es el significado último sin ir más lejos que tiene la vida a la que se ve reducido el «reduce» Totò Merúmeni, su *alter ego*

literario más conseguido y claro, el autorretrato que Gozzano nos propone a los lectores y que rehace con la mediación de Baudelaire (*L'Héautimorouménos* de *Les fleurs du mal*). No me cabe la menor duda de que las altas, altísimas dosis de agresividad antiburguesa utilizadas por Gozzano sobre todo en *I Colloqui* lo hayan enmudecido y realmente reducido a su figura ficcional de «reduce». Esta es la actitud vital que él mismo plantea después del viaje a la India, que inicia su fase más madura de escritor. El silencio de Gozzano sucesivo a *I Colloqui* y su dedicación casi exclusiva a su poema didáctico-moral *Le Farfalle*, cuya realización solo impidió la muerte prematura del poeta, hay que entenderlo precisamente desde esta perspectiva, que apuntó primero Montale y poco después otro poeta excepcional como Sanguineti, es decir, con las claves que el mismo autor nos da y que apuntan al desencanto baudelaireano profundamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A. ALONSO (1942), *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad.
- L. ANCeschi (1951), *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Venezia, Marsilio, 1990.
- L. ANCeschi (1982), «Introduzione» a G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, ed. A. Andreoli y N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, pp. vii-cxi.
- L. ANCeschi y S. ANTONICELLI (1953), *Lirica del Novecento*, Firenze, Le Monnier.
- F. ANTONICELLI (1982), *Capitoli gozzaniani. Scritti editi e inediti*, ed. M. Mari, Firenze, Olschki.
- G. BÀRBERI SQUAROTTI (1958), «Realtà, tecnica e poetica di Gozzano», en *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 83-119.
- G. BÀRBERI SQUAROTTI (1976), *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori.
- W. BINNI (1936), *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1988.
- P. BONFIGLIOLI (1958), «Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto», *Il Verri*, 4, pp. 34-54.
- C. CALCATERRA (1944), *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli.
- C. CALCATERRA (1948), *Della lingua di Guido Gozzano*, Bologna, Libreria Editrice Minerva.

- E. CARDINALE (2013), *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro, Montale, Roma, Salerno.*
- A. CASELLA (1982), *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia.
- G. CONTINI (1970), «Introduzione ai narratori della scapigliatura piemontese», *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 533-566.
- F. CONTORBIA (1980), *Il sofista Subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere.
- M. CORTI (1976), *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.
- B. CROCE (1936), «Guido Gozzano», *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1957, VI, pp. 382-383.
- L. DE CASTRIS (1959), *Decadentismo y realismo*, Bari, Adriatica.
- L. DE CASTRIS (1974), *El decadentismo italiano*, Bari, De Donato.
- T. DE MAURO (1963), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- G. DE RIENZO (1983), *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli.
- H. FRIEDRICH (1975), *Struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti.
- C. F. GOFFIS (1985), «Totò Merúmeni 'Heautontimorumenos'», en *Misure Critiche*, gennaio-marzo, pp. 29-52.
- G. GOZZANO (1948), *Opere*, ed. C. Calcaterra y A. De Marchi, Milano, Garzanti.
- G. GOZZANO (1961), *Poesie e prose*, ed. A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1978.
- G. GOZZANO (1973), *Le poesie*, ed. E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1990.
- G. GOZZANO (1980), *Tutte le poesie*, ed. A. Rocca, Milano, Mondadori, 2005.
- G. GOZZANO (1991), *Albo dell'officina*, ed. N. Fabio y P. Menichi, Firenze, Le Lettere.
- G. GOZZANO (2004), *I Colloqui*, ed. M. Guglielminetti y M. Masoero, Milano, Primato.
- G. GOZZANO y A. GUGLIELMINETTI (1951), *Lettere d'amore*, ed. E. Asciamprener, Milano, Garzanti.
- M. GUGLIELMINETTI (1980), «Introduzione» a G. GOZZANO (1980: xi-xlvi).
- M. GUGLIELMINETTI (1993), *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza.
- M. GUGLIELMINETTI y M. MASOERO (1982), «Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano», *Otto/Novecento*, marzo-abril, pp. 169-258.
- F. LIVI (1974), *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria.

- N. LORENZINI (1991), «*I Colloqui di Guido Gozzano*», en *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, Vol. I, ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 1-33.
- N. LORENZINI (1999), «Le maschere della 'Signorina Felicità'», *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Manni, pp. 31-55.
- H. MARTIN (1968), *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1971.
- G. MARZOT (1949), «Guido Gozzano», *Belfagor*, 1, pp. 1-20.
- G. MARZOT (1970), *Il decadentismo italiano*, Bologna, Cappelli.
- M. MASOERO (2007), «*Un nuovo astro che sorge*». *Giudizi «a caldo» sulla Via del rifugio*, Firenze, Olschki.
- E. MONTALE (1949), «Due artisti di ieri», *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 263-267.
- E. MONTALE (1951), «Gozzano, dopo trent'anni», *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 54-62.
- J. MUÑOZ RIVAS (2002), *La poesía de Cesare Pavese (Atravesando la mirada en el espejo)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- J. MUÑOZ RIVAS (2006), «[Crepuscularismo y futurismo en la primera poesía italiana del Novecento](#)», *Anuario de Estudios Filológicos*, 29, pp. 221-236.
- J. MUÑOZ RIVAS (2013), «[El canto popular narrativo en la poética y poesía de Guido Gozzano](#)», *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*, pp. 33-59.
- J. MUÑOZ RIVAS (2014), «[I Colloqui de Guido Gozzano, de novela autobiográfica a canzoniere perturbante](#)», *Tonos Digital*, 26, s. p.
- F. NERI (1948), «Guido Gozzano», *Poesia nel tempo*, Torino, Silva, pp. 177-182.
- E. RAIMONDI (1964), «Guido Gozzano», *Il lettore di provincia. Renato Serra*, Firenze, Le Monnier, pp. 189-204.
- A. ROCCA (1977), «Tra le carte di Guido Gozzano», *Studi di Filologia Italiana*, 35, pp. 395-471.
- A. ROCCA (1980), «Per Gozzano entomologo e antiquario. Scheda sulle fonti degli sciolti ad Alba Nigra», *Otto/Novecento*, gennaio-fabbraio, pp. 278-280.
- E. SANGUINETI (1961), *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- E. SANGUINETI (1966), *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975.
- E. SANGUINETI (1969), *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971², 2 vols.
- E. SANGUINETI (1985), «Dante e Gozzano», *Lecture Classensi*, 14, pp. 63-78.