

EL CANTO POPULAR NARRATIVO EN LA POÉTICA Y POESÍA DE GUIDO GOZZANO

JOSÉ MUÑOZ RIVAS
Universidad de Extremadura
jmunoz@unex.es

RESUMEN

El estudio plantea la influencia del canto narrativo popular en la poesía y narrativa de Guido Gozzano desde la preparación para la publicación de su primer libro de poesía, *La via del rifugio*, en 1907, hasta la etapa terminal de su obra poética y narrativa a partir de 1914 y hasta 1916, año de su muerte. Una etapa esta última en que las reelaboraciones realizadas sobre el canto popular narrativo lírico, folclórico, nuevamente entran a formar parte de sus textos. A lo largo de la exposición, la asunción y reelaboración por parte de Gozzano del material tradicional popular en sus textos está contextualizado documentalmente con los avatares e intereses de su poética. Es decir, de su antidannunziana “poética de los objetos”, o “poética de la ironía”, que funcionaliza activamente el elemento tradicional que ofrece el canto popular para apoyar y robustecer su anticlasicismo, así como para tejer la que Edoardo Sanguineti denominó “estrategia de afabilidad” de Gozzano, es decir, la creación de un mundo literario obsoleto, cómico, pero al mismo tiempo accesible a sus lectores, para los que debía ser (y de hecho era) también familiar, entrañable.

PALABRAS CLAVE: Gozzano; canto narrativo; poesía popular; poética de lo obsoleto; poética de los objetos; poesía italiana.

THE POPULAR NARRATIVE SONG IN THE POETIC AND POETRY OF GUIDO GOZZANO

ABSTRACT

This investigation postulates the influence of the popular narrative song on Guido Gozzano's poetry and narrative, since the preparation for the publication of his first poetry book, *La via del rifugio*, in 1907, until the final period of his poetic and narrative work, from 1914 to 1916, the year of his death, a period in which reworkings of popular folkloric and lyrical songs re-entered his texts. His exposition, integration and re-elaboration of popular traditional material is documented and contextualized within the vicissitudes and preoccupations present in his anti-D'Annunzio “poetics of objects” or “poetics of irony”, which actively functionalize the traditional element offered by the popular song with the aim of asserting and strengthening his anti-classicist stance as well as weaving what Edoardo Sanguineti designated as Gozzano's “strategy of affability”, that is, the creation of an obsolete, comical literary world which, at the same time, would have a familiar and endearing quality, rendering it accessible to his readers.

KEY WORDS: Gozzano; narrative song; popular poetry; obsolete poetic; poetics of objects; italian poetry.

1. La presencia del elemento musical ha sido detectada por numerosos estudiosos de la obra de Guido Gozzano a partir de la publicación de su primer libro de poesía, *La via del rifugio*, en la editorial Stregio de Turín en abril de 1907. La resonancia musical que hay en toda su obra poética, sobre la que me voy a

detener en estas páginas, se refuerza considerablemente si atendemos a la tendencia claramente perceptible en esta a la incorporación de melodías populares de tipo narrativo-lírico, así como de reelaboraciones de cantos populares propiamente tales, a partir de la preparación de su primer poemario aludido. Un libro que vino a significar de un lado su debut como poeta en un escenario presidido como es de sobra conocido por el esteticismo de Gabriele D'Annunzio, en cuya imitación Gozzano se formó como escritor. Y que de otro lado, y quizá el más importante, a anunciar la conformación de lo que se ha denominado su "poética de los objetos", que es la que preside su libro de poesía más conseguido, el cancionero *I Colloqui*, publicado después del relativo éxito del primero en la editorial Fratelli Treves de Milán, en 1911.

De hecho, *La via del rifugio* provocó una reacción entre críticos literarios y lectores cuanto menos curiosa, por lo que creo que merece la pena tenerla en cuenta para nuestros propósitos. Si bien el poemario fue acogido con benevolencia bastante generalizada, e incluso con sorpresa, por los lectores y críticos de los periódicos y revistas no solo locales, llama la atención las muchas reservas de intelectuales de la talla de Gian Pietro Lucini, con quien Gozzano tuvo relación epistolar amistosa posteriormente. Y sobre todo las de Emilio Cecchi, que parece constatar el esfuerzo intelectual del joven Gozzano cuando afirmó en 1909: "La sua via poetica è la *Via del Rifugio*. Mai titolo di raccolta di versi contenne, e tanto precisamente, più ricco scorcio di storia letteraria" (Marianosa Masoero 2007: 59). Siendo de cualquier modo el *vitalismo* que hay en los poemas de *La via del rifugio* el que pone de acuerdo a lectores y críticos, y el peso de la tradición literaria que hay en los poemas a intelectuales (Cecchi) y poetas (Lucini).

En este Gozzano hace sus cuentas con la tradición literaria italiana y concretamente con la que le fue más cercana, la obra de D'Annunzio, creando una lírica antidannunziana cuya técnica de reescritura como ha escrito Niva Lorenzini "è pilotata da una tendenza all'anamorfoosi che rientra nel rito del *maquillage*, dell'identità travestita e negata, irresistibilmente attratta dal modello D'Annunzio fino a scorporarlo e ricomporlo in un montaggio travolgente" (Lorenzini 1999: 6).

Su primer libro de poemas determina de este modo la consolidación progresiva de su poesía a través del establecimiento de una poética claramente antidannunziana, de vehemente oposición al aristocratismo imperante en la poesía que entonces se escribía en Italia, en la que el clasicismo y el esteticismo eran omnipresentes. Hasta tal punto de ser esta presencia clasicista a la que me refiero un signo inequívoco de estancamiento de la misma literatura decimonónica italiana.

La poesía de Gozzano a partir de *La via del rifugio* abre una brecha importante en esta *situación* de la poesía en Italia a principios del siglo XX, inaugurando una de las experimentaciones más lúcidas y originales del panorama poético de estos años. Diría incluso que una experimentación

realmente genial, al haber sido capaz en su primer libro de versos al menos de plantear con toda coherencia un proyecto de poética novedoso que cuestionaba en el fondo, pero de manera grave, la poesía institucionalizada en la Italia del momento. Una *situación* que Luciano Anceschi creo que condensa con toda coherencia en esta cita que propongo refiriéndose a las interrelaciones de la lírica novecentista en Europa, y particularmente a Gozzano y su discutida vinculación a la corriente conocida como “Crepuscularismo” en la Italia de “final de siglo”:

Il secolo si apriva con toni di disperazione esistenziale, qualche volta estremamente risoluti, e va anche detto che, con questa decisione e risolutezza della poesia, furono respinti tutti gli allettamenti di una *ars* disponibile a qualsiasi contenuto, l'illusione del poeta-vate, la volontà di un magistero puramente letterario. La tematica si esprime solo come rilievo della condizione critica dell'uomo contemporaneo. Proprio con Gozzano e Moretti si iniziò quella trasposizione oggettiva ed emblematica di una situazione dell'uomo vivente che se con loro non uscì forse dal riconoscimento di un disagio psicologico, più tardi doveva farsi segno sempre più profondo di una consapevolezza metafisica (Anceschi 1990: 150-151).

En la obra poética y narrativa de Gozzano, como intentaré mostrar, aparte del aludido dannunzianismo, confluyen distintas experimentaciones decimonónicas europeas, como por ejemplo el naturalismo de Émile Zola, enormemente crítico en la reflexión de Gozzano, el impresionismo, el parnasianismo, sobre todo el de José María de Hérédia, el indiscutible antirromanticismo de la denominada “Scapigliatura” italiana, que la crítica gozzaniana durante décadas ha ido estudiando y valorando no sin grandes controversias a veces. Representan la cultura poética desde la que se mueve Gozzano, como por lo demás sus contemporáneos que escribían versos en Europa a principios del siglo XX, pero con un planteamiento radicalmente distinto. En el sentido de que estos se encaminan con más o menos fortuna por la literatura postromántica europea posterior a Baudelaire a través de las instituciones literarias que consideran más productivas para su arte, mientras que Gozzano ya desde su debut poético plantea una aniquilación del esteticismo de D'Annunzio en el intento de crear un espacio para su voz poética propia, como mostraré, creando un singular antiesteticismo donde el lenguaje de la poesía de la tradición áulica, clasicista se mezclaba y confundía con el lenguaje cotidiano creando un efecto de comicidad bastante espectacular.

Desde luego, no es este el lugar para discutir o delimitar críticamente el espacio de Gozzano en la literatura decimonónica europea. Sino más bien para proponer al lector actual la enorme riqueza que hay en sus textos, que se van construyendo de 1903 a 1916 siempre desde la concepción de la literatura como oficio, como taller de artesano, donde las dificultades del arte se vencen a través del trabajo con la palabra. En definitiva, donde resalta la posición humanista desde la que se mueve a menudo radicalmente el autor piemontés, planteando

en su etapa de plena madurez, la que se refleja de su poemario *I Colloqui*, la literatura como la única posible alternativa a la esquizofrenia del hombre contemporáneo. O dicho sea en otros términos, el aislamiento, la debilidad de la literatura en el mundo contemporáneo y la necesidad de “aclimatarla” a este para hacer oír su voz.

2. Adentrándome ya en el tema que voy a tratar en estas páginas, creo que es importante constatar que el canto popular en la poesía de Gozzano no representa una meta en su poética, y muy especialmente si pensamos en su segundo y último libro de poemas publicado en vida, *I Colloqui*. Diría que se trata de una vertiente más entre otras muchas de la fuerte curiosidad que se constata en su “poética de los objetos”, como la denominó acertadamente Luciano Anceschi (1990). Es decir, de una experimentación que habría que analizarla con el resto de iniciativas técnicas que Gozzano pone en movimiento en el camino de la consolidación de su poética y poesía. De hecho, las reelaboraciones de cantos populares, o la misma inclusión de material popular en sus textos las encontramos también en su producción narrativa a partir de 1914. Así como en la última etapa de su poesía sobre la que trataré aquí, que si bien es la menos conocida y atendida por la crítica gozzaniana, no por ello deja de ser indispensable para el conocimiento y disfrute de la obra de Gozzano.

El muestrario con que contamos de reelaboraciones del canto popular narrativo, especialmente piemontés y griego, no es muy amplio en la obra de Gozzano. De hecho se limita a unos pocos poemas, cinco exactamente, y a dos “novelle” directamente implicadas en esta temática legendaria y regional. Concretamente los relatos o “novelle” *Torino d'altri tempi* y *La Marchesa di Cavour*, que son evocaciones idílicas de las famosas damas piemontesas en las que Gozzano inserta los cantos homónimos de la antología del diplomático piemontés Costantino Nigra, publicada en 1888 (Nigra 1974).

A estos habría que añadir por la temática y la lengua empleadas el relato *La casa dei secoli*, al que se insertó el cuento *La vera maschera*, que en realidad no difieren mucho ni estructuralmente, ni temáticamente del resto de relatos que el hermano del poeta, Renato Gozzano, publicó en 1918 con el título de *L'altare del passato*. Se trata de composiciones narrativas que recrean una temática entre lo histórico y lo fabuloso, que Gozzano funcionaliza hasta el límite con una lengua plagada de arcaísmos a nivel léxico y sintáctico, a través de dialectalismos, francesismos, latinismos, que transportaba a sus lectoras a ambientes perfectamente familiares, entrañables, históricos. Y desde luego de otro tiempo, como él se complacía en el diálogo que entabla desde los mismos relatos con sus “lectoras”, ya que el público al que se dirigían era eminentemente femenino.

Creo importante subrayar que la temática legendaria que Gozzano extrae de los cantos populares no contrasta con el resto de temas y motivos de este ciclo narrativo típicamente gozzaniano, que mantienen una línea constructiva

muy unificada, compacta, al menos en lo referente al tratamiento, a la inserción del material de la antología de Nigra. Ni siquiera con el resto de relatos que conforman el volumen aludido *L'altare del passato*, o los que se publicaron con otros títulos, precisamente por la tendencia abstracta a direccionalizar los contenidos ficcionales de los textos al pasado que Gozzano instrumentaliza hasta el extremo en su obra poética y narrativa, creando al menos en la poesía un efecto diría que de grata, familiar comicidad. O socarronería, como en los relatos a los que aludo.

La incorporación por parte de Gozzano del material popular tradicional, perfectamente detectada por los comentaristas de su obra desde los estudios de Carlo Calcaterra en los años cuarenta, estoy convencido de que abre una importante vía de análisis para su poética, al no tratarse este de un fenómeno aislado, sino de una tendencia que recurre en distintas zonas de su obra y en distintas épocas de su corta trayectoria artística. Esta, sintetizando mucho, se desarrolla de 1901, considerando *Primavere romantiche* su primer poema "serio", a 1916, el año de su muerte prematura. Un año en que escribe por ejemplo, *La culla vuota*, y probablemente *La Notte Santa*, poemas destinados a unas veladas poético-musicales turinesas (de 1914 a 1916), sobre las que volveremos, donde abundan las alusiones al elemento popular también a nivel metapoético. Como por ejemplo en el poema *Prologo* de 1914, al que Andrea Rocca le dedica una importante aclaración en este sentido en su edición de la poesía de Gozzano (2005: 783).

En estos poemas es posible establecer a través de temas y personajes de la poesía un ambiente popular, o al menos, fuertemente tradicional y regional, aunque no folclórico estrictamente. Así sucede con el poema *Carolina di Savoia* al que me voy a referir, un canto piamontés de la antología de Nigra, de 1915, que debía funcionar como "Prólogo" de las veladas aludidas, como informan los editores de Gozzano. Es significativo de lo que afirmo este fragmento del poema *Prologo* que cito a continuación por la edición de Sanguineti (1990: 383):

Ché pei Maestri antichi non fu la scena immota,
 ma sognarono "vive" la sillaba e la nota.
 Rivivano quai furono. E dell'età passate
 risorgano, col canto, le fogge disusate.
 Non per arte femminea, né per vezzo leggiadro,
 ma perché il vero viva nell'armonia del quadro.
 Questo è l'intento nostro. Coi maestri piú noti
 e men noti rivivere i secoli remoti.

La exigua y densa trayectoria literaria de Gozzano, que si nos atendemos a las fechas de publicación de sus primeros poemas en periódicos turineses a partir de 1903, los tres libros publicados en vida, y la última producción narrativa y poética (1916) es de trece escasos años, creo que obliga a una máxima atención y prudencia, precisamente porque la poética del autor

piamontés avanza a pasos agigantados en madurez en un espacio de tiempo impresionantemente corto, donde los acontecimientos se suceden a gran velocidad.

Así, de manera esquemática, y para establecer el marco de la obra sobre todo poética de Gozzano en el que nos moveremos, decir que Gozzano publicó en vida tres libros, dos de poesía, *La via del rifugio* en 1907 y *I Colloqui*, de 1911, y el libro de relatos, *I Tre Talismani*, que es de de 1914. Los poemas publicados en periódicos y revistas que ahora conocemos como “poemas dispersos” inician su andadura textual a partir de 1903, con *La Vergine declinante*, publicado en *Il Venerdì della Contessa* el 14 de octubre de 1903. El último de los “poemas dispersos” *La Notte Santa*, parece que sería de 1916, al menos en la edición de Sanguineti, pero la fecha todavía está por determinar, como confirma en su edición Rocca (2005: 789). Finalmente, para completar el cuadro una atención importante merece el poemario *Le Farfalle. Epistole entomologiche*, iniciado en 1907, como establece Calcaterra: “Sogno di tutta la giovinezza del Gozzano, dal 1907 alla morte, fu un poema lirico, *Le farfalle*, che egli stesso, disegnatore estroso, si proponeva di illustrare” (1948b: 1252). El poema entomológico, que tuvo publicaciones parciales en periódico y revista, pero que no entra en los objetivos que trataré aquí, representa una de las zonas de la experimentación decadente de Gozzano plenamente integrada en su “poética de los objetos”.

Una vez delimitado el campo de tensiones en el que nos moveremos, usando la expresión sugestiva de María Corti, decir que una fecha importante para la vida y la literatura de Gozzano es 1907, año en que se suceden acontecimientos importantes. Uno de estos, el más decisivo para su poesía, fue la decisión de abandonar su militancia en las filas del esteticismo de Gabriele D’Annunzio, y la consiguiente “conversión”, como la denominó Calcaterra en su estudio fundamental sobre el esteticismo de Gozzano (1948a: 3-26) a una literatura comprometidamente antidannunziana. De modo que habiéndosele planteado a Gozzano la oportunidad de publicar el primer libro de poesía en este momento crítico a nivel físico (le viene diagnosticada la tisis aguda), y literario, por los motivos expuestos, en plena crisis espiritual, el joven poeta decidió reunir su producción poética, ponerse en contacto con una serie de amigos cercanos y hacer que estos censuraran los poemas considerados como muy apegados al estilo clasicista, decadente y esteticista de D’Annunzio. El objetivo era que el libro apareciese a la luz de todos como lo menos dannunziano posible.

Sobre el episodio que comento de la conversión, básico en los estudios gozzanianos, se ha pronunciado en varias ocasiones Marziano Guglielminetti, haciendo aclaraciones importantes que creo que esta cita que propongo condensa con bastante claridad:

La via del rifugio appare meno come un canzoniere organico e ben costruito, e più come un’antologia di pezzi scelti e tenuti al riparo di altri che sono nati con loro, negli stessi

anni e sulle stesse testate, e che adesso, un po' all'improvviso, o comunque senza giustificazioni, o dichiarazioni aperte, sono stati allontanati, frutti bastardi di una pianta assai più rigogliosa di quanto si sospetti (Guglielminetti 1993: 33).

Más cerca de nuestros intereses, es importante advertir que en la preparación, la disposición de los poemas que integraron *La via del rifugio*, Gozzano se sirvió instrumentalmente de varios cantos populares narrativos de tipo lírico. De entre ellos me interesa resaltar ahora la “bella filastrocca” que sirve para asignar las suertes en el “gioco del cucú”, un canto piamontés, conocidísimo por lo demás por el gran público, extraído de la antología de Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte* aparecida en 1888 (1974: 168). Un libro, enseguida famoso, que circulaba por Italia y Europa con mucha fluidez debido a la actividad diplomática y científica del folclorista.

Gozzano lo utilizó precisamente para la reelaboración del antiguo poema *Convalescente* (1905), que tituló también *La via del rifugio*, pasando este a adquirir en el poemario improvisado, en *La via del rifugio*, una función estructuradora importante. Por un lado, en él recaía la responsabilidad de informar del contenido de todo el libro, ya que el título originario de la poesía, *Convalescente* (1905), lo cambió por el que había pensado para el libro que preparaba, *La via del rifugio*. Y por otro lado, el autor aparte de cambiarle el título había ampliado y reestructurado el poema originario introduciendo a su vez la reelaboración o “rifacimento” de un canto popular de la antología de Nigra, como comenta Sanguineti, en dos redacciones al menos presentes en otras colecciones de cantos populares (Sanguineti 1990: 5) que circulaban por Italia.

Si bien como he indicado la improvisada edición del primer libro no pudo ofrecer la cohesión de un poemario, o cancionero siquiera en sentido amplio, es decir, la estructuración y cohesión necesarias que requiere el género como he estudiado en otro lugar (Muñoz Rivas 2007), Gozzano hizo de modo que también en la posición final del libro apareciera otro poema fruto de una reelaboración de un canto popular narrativo. Concretamente de la antología *Canti popolari greci*, traducidos por Niccolò Tommaseo (Tommaseo 1905), cuya segunda edición manejó Gozzano con soltura según escribió Calcaterra en un artículo que dedicó al poema en cuestión, *La ultima rinunzia* (1907). Para Calcaterra se trataría de una elaboración simplemente artística sin otra finalidad: “Tentativo d'arte e non altro. Sono errate le altre interpretazioni, che di questo componimento sono state date” (1948a: 92-93).

El material poético tradicional y popular, según lo expuesto, favoreció la estructuración de un libro improvisado en 1907 que mostraba la ya considerable producción poética de Gozzano en periódicos y revistas especialmente piamontesas. Al mismo tiempo, el libro digamos “expoliado” de elementos sospechosos de algún modo debía comprometerse manifiestamente, en una época de *Manifesti*, como una publicación ajena en lo posible al esteticismo imperante en su primera juventud, y por tanto esconder a toda costa al menos

los residuos temáticos más dannunzianos, para indicar, materializar del mejor modo, un nuevo rumbo poético. Y esto en una dirección si no radicalmente distinta formalmente, sí en los contenidos y temas, *espiritualmente*.

Es este precisamente el momento en el que se está gestando una nueva poética cuyo germen contenían ya abiertamente algunos de los poemas seleccionados para *La via del rifugio*, como por ejemplo *Il responso*, *L'Amica di nonna Speranza*, *Le due strade*. Estas composiciones ya adoptan la forma "coloquio", y se integran como vengo afirmando en la poética madura de Gozzano, que se denomina en la crítica gozzaniana de varios modos, según la formación, o el entramado conceptual disciplinar desde el que se mueva el crítico en cuestión. Personalmente prefiero la denominación de Anceschi (1990), que incluía la poesía gozzaniana en la institución literaria de la "poética de los objetos". Sobre todo por plantear una definición bastante flexible y exacta a la vez dentro de las poéticas del Novecientos italiano, que consigue acercar la obra de Gozzano a la de sus seguidores y continuadores más inmediatos, desde Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Cesare Pavese, hasta la poesía de *I Novissimi* como ponen de relieve las intervenciones de Alfredo Giuliani a la famosa antología que inauguraba la neovanguardia italiana de los años sesenta (Giuliani 1965). Y permite asimismo plantear, situar la poética gozzaniana con bastante amplitud en el contexto de las poéticas que le fueron contemporáneas, como también sugiere Sanguineti (1961) en sus estudios gozzanianos, donde plantea precisamente la relación de Gozzano con las obras de D'Annunzio, Palazzeschi y Montale.

En este orden de consideraciones generales me interesa ahora insistir en que los recursos de los que se vale Gozzano para atravesar la literatura áulica, clasicista, para gradualmente negarla a través de su "poética de los objetos", corroerla, son cada vez más sofisticados. En este sentido es importante aclarar que la postura de Gozzano frente al esteticismo de D'Annunzio y sus fuentes italianas decimonónicas más directas es de confrontación pero también de asimilación profunda de estas fuentes, como ha demostrado por ejemplo Angela Casella en su estudio sobre las fuentes de su poesía (1982). Por lo que los autores a los que Gozzano somete, descontextualiza, reduce en su poesía, son a menudo también emblemáticamente fuentes de esta experimentación.

En su batalla con la tradición clasicista que representan de un lado Carducci y de otro lado Pascoli y D'Annunzio, desde la que hay que entender su poética, Gozzano elige la palabra poética en contraposición a la volatilidad inherente a la poética instrumental dannunziana. Y esto mucho más cerca de Carducci de lo que a primera vista pudiera parecer, por lo que podemos perfectamente hablar de funcionalización por parte de Gozzano del mismo lenguaje áulico que corroe, e incluso de mediaciones en esta literatura áulica (el mundo rural de Pascoli presente en muchos de sus poemas, la carga moral de Carducci, etc.). En este sentido, uno de sus mejores críticos, Giorgio Bàrberi Squarotti, que se ha detenido en esta cuestión importante, encuentra la posición

de Gozzano a partir de su primer libro en concordancia con la concreción del artesano de las palabras, del “artiere” en la terminología carducciana:

Anche Gozzano, all’opposto di d’Annunzio, respinge il piacere (il poeta giardiniere del *Congedo* delle *Rime nuove* di Carducci), l’oro (ancora il giardiniere che vuole approfittare delle debolezze dei ricchi e dei potenti per ottenere denaro, ma anche il pitocco che chiede oro e offre in cambio nei banchetti i lazzi della sua poesia) e l’alloro (l’artigiano-poeta di Carducci opera per il bene del popolo e della società, non per il successo mondano) (Bàrberi Squarotti 2010: 89).

No es marginal para nuestros intereses insistir en que Gozzano se mueve en su poética y poesía dentro de estructuras formales (metro, rima, etc.) bastante conservadoras en un tiempo de renovación y vanguardia radicales como he mostrado en otro lugar al que envío (Muñoz Rivas 2002 y 2006), y que su protesta lírica, la exasperada y siempre dócil protesta de *I Colloqui* primordialmente, lo es sobre todo a nivel ideológico con respecto al papel de la poesía en el mundo que le fue a él contemporáneo. Gozzano establece con la cultura septentrional “fin de siglo” en Italia una relación fuertemente dialéctica partiendo de una negación, como ha mostrado Pietro Bonfiglioli en su artículo fundamental (1958). De hecho, D’Annunzio pasa enseguida a representar la figura negativa del literato, como se refleja por ejemplo de su oda *A Massimo Bontempelli* (1904) perteneciente a los “poemas dispersos”, de la que cito la sugestiva segunda parte a través de la edición de Sanguineti (1990: 285), donde “el otro evangelista” sería claramente D’Annunzio:

II

Ma tu non sai ch’io sia: io son la trista
ombra di un uomo che divenne fievole
pel veleno dell’“altro evangelista”.

Mia puerizia, illusa dal ridevole
artificio dei suoni e dagli affanni
di un sogno esasperante e miserevole,

apprestò la cicuta ai miei vent’anni:
amai stolidamente, come il Fabbro,
le musiche composite e gl’inganni

di donne belle solo di cinabro.

El antiesteticismo de Gozzano a partir de 1907, año en que se oficializa a través de la publicación del primer libro, en el fondo ponía de relieve también el problema de la adecuación de la poesía “clasicista” de sus modelos más inmediatos al mundo contemporáneo de crisis de valores que él vivía, y el consiguiente refugio humanista en la literatura que esto conllevaba. No es

entonces marginal y ni mucho menos un azar el que Gozzano ofreciera a su primer libro de poemas, o simplemente poemario por los motivos indicados, una estructura tejida con material “bajo”, con sendos cantos populares tradicionales que de algún modo contenían, limitaban en lo posible el material esteticista que evidentemente subyacía en los vitalistas poemas de *La via del rifugio*. De modo que la experimentación con el material tradicional folclórico de un lado servía perfectamente para camuflar este material esteticista dannunziano. Pero de otro lado, como veremos, provocaba una fuerte implicación con sus lectores y muy especialmente con sus lectoras, que accedían familiarmente, cordialmente al poemario lleno de “bellas cosas” donde el lenguaje alto y bajo se superponían sin demasiadas complicaciones, creando como detectó Eugenio Montale (1976) el delicioso *shock* producido por el contraste de ambos registros por lo demás tan conocido y estudiado por la crítica.

3. El canto popular narrativo por excelencia, como defiende Gianluigi Beccaria en su estudio sobre la literatura “baja”, folclórica, que representa un “rifugio nel privato (sentimentalmente) e nel passato (ideologicamente e linguisticamente)” (1989: 277), reaparece sin ninguna sorpresa años después en la prosa de Gozzano, cuando la producción lírica, después de la publicación de *I Colloqui* en 1911 deja paso progresivamente a la narrativa. Concretamente, como he indicado, en las “novelle”, o relatos *La Marchesa di Cavour* (1914) así como en *Torino d'altri tempi* (1915), confluidos luego con otros relatos de estos años y temática similar enmarcados en un proyecto editorial de la revista *La Donna* de Turín en *L'altare del passato* (1918).

El relativo abandono de la poesía por la prosa, una cuestión muy relacionada con la problemática que expongo aquí, se ha interpretado de varios modos por la crítica. De un lado, se ha aludido a los problemas económicos de la familia Gozzano, y al hecho de que las colaboraciones en los periódicos eran más rentables. De otro lado, y es el más difícil, se ha interpretado demasiado literalmente el mensaje de algunas zonas de *I Colloqui*, particularmente el poema “autorretrato” *Totò Merúmeni*, en el que el autor alude con énfasis a esta actividad de “gazzettiere” que su personaje ficcional y “alter ego” desarrolla junto a la de componer “esili versi consolatori”. Personalmente creo en este sentido que después de *I Colloqui*, su verdadero Libro, como ha explicado sugestivamente Carlo Calcaterra (1948a), se produce en el Gozzano artista un proceso de esterilidad muy complejo, pero que no es posible explicar sin atender conjuntamente a los varios factores aludidos. A estos habría que añadir la conciencia del autor de la limitación de su tiempo que suponía la grave enfermedad que padecía. Por lo que no me parece atendible la hipótesis de que su verdadera última actividad poética fuera únicamente la composición de las epístolas entomológicas que conocemos como *Le Farfalle*.

De cualquier modo, los relatos a los que aludo se insertaron en un miniciclo de prosas para un “público muliebre” como la señalado Guglielminetti (1993: 168), directamente relacionadas con las reelaboraciones poemáticas, traducciones, “prosas programadas” que Gozzano escribió de estos temas históricos o más bien legendarios. Así como con otros poemas menos conocidos por el gran público pertenecientes a su última etapa de escritor, presidida no por la mediocridad como sentencian con mucha severidad algunos críticos, como por ejemplo Bàrberi Squarotti en su edición de la poesía gozzaniana (1985: 7-21), sino más bien por la indecisión, pereza, desorientación, a veces desconcertante, para el crítico en el *impulsus scribendi*. Aunque muchos de los “poemas dispersos” sean de una belleza a veces impresionante y sean utilísimos al crítico para profundizar en la obra gozzaniana.

Muestra de lo que afirmo la tenemos en el relato *Torino d'altri tempi*, donde Gozzano finge soñar para sus lectoras el contenido del relato, que carga hasta la saciedad de datos históricos, detalles llenos de cursilería. A menudo están salpicados de dialectalismos que por lo demás conectan con el contenido de la canción popular que el autor incrusta sin mayores problemas en la narración, amplificando el sabor de añoranza piamontesa, de pasado glorioso.

Importante para nuestros propósitos es en mi opinión la desactivación de la ironía y sobre todo en un contexto tan sumamente propicio para esta. Como el que encontramos en *La Marchesa di Cavour*, que también desarrolla un argumento histórico, legendario, a partir de un canto popular de la antología de Nigra, del que toma el título. En este Gozzano deja para el final la incorporación de la canción popular en dialecto piamontés y la traducción tal como se leen en la antología de Nigra (1974: 618-620), y se limita también aquí a ampliar desmesuradamente, teatralmente, la infelicidad de la princesa francesa y de modo particular la envidia y celos por la Marquesa de Cavour, la favorita del rey. Incorporando textualmente la canción popular dialectal y la traducción de Nigra, y aprovechando sin lugar a dudas de las explicaciones históricas y las referencias del antólogo para su recomposición del ambiente histórico en el relato ficcional. Como por ejemplo Gozzano escribe socarronamente (no irónicamente) en la conclusión que cito:

Verità storiche, registrate dagli archivi polverosi, ma noi non cercheremo la conferma nel tedio delle antiche carte. Tutto l'episodio commovente è chiuso in una canzone popolare fiorita in quei giorni, canzone che non si canta più, ma che è certo tra le più belle e più significative del *folklore* subalpino, riportata e tradotta dal Nigra nella sua raccolta di canzoni piemontesi (1961: 647).

Lo que vengo describiendo es en otro orden perceptible en la canción, o si queremos reelaboración poemática *Carolina di Savoia*, indiscutiblemente gozzaniana, compuesto en 1915 para una lectura poética en el marco de las veladas poético-musicales aludidas, que es también la reelaboración y ampliación de un canto popular dialectal subalpino y de argumento histórico,

claramente legendario, muy fantasioso, e incluso también teatral. Una actividad sobre la que contamos con bastantes aportaciones en la bibliografía crítica del autor piamontés, que habría que valorar, o al menos situar muy cerca del interés por el cine, por la industria cinematográfica incipiente en Turín durante estos años que ha estudiado Henriette Martin en su monografía gozzaniana (1971:103-121).

Así pues el poema resultante *Carolina di Savoia* afronta el tema del citado relato *Torino d'altri tempi* (1915), donde Gozzano, como he señalado, incrusta fragmentos de la canción que recoge Nigra en dialecto piamontés, *Carolina di Savoia* (1974: 639-40). Y como informa Alberto De Marchi en su edición *Poesie e prose* (1961: 1401), estaba dedicado como *Prólogo* (que no habría que confundir con el poema *Prologo*, de 1914), a estas veladas de las hermanas Zanardini, y finalizado como informan los comentaristas de la poesía de Gozzano en febrero de 1915.

4. Las soluciones técnicas que Gozzano va adoptando frente al esteticismo de D'Annunzio envuelven su poética prácticamente en su conjunto, produciendo algunos de los fenómenos que provocan la vistosidad y la sensación de grata sorpresa de su poesía advertida por los primeros lectores. De entre estos señalaría al más atento, Renato Serra, que ya en la época de Gozzano señaló al hacer una lectura celebratoria de *La via del rifugio* la tendencia a la música, a la presencia por doquier de la armonía musical que él constataba en sus versos (Raimondi 1964: 189-203). Y no sorprende en absoluto la sensación de Serra, al estar a menudo la poesía de Gozzano sustentada rítmicamente por canciones populares, o sonsonetes deliberados de estribillos en los que se intercalan ritmos meditativos, o dramáticos, o elegíacos. Así como también en la *disonancia*, resaltada también lúcidamente por Serra, que es la que encontramos en las partituras de la música impresionista contemporánea a Gozzano, especialmente la francesa. En este sentido afirma Serra:

Ha il dono della musica e dei suoi effetti precisi. Egli ha [una conoscenza] un sentimento squisito dei mezzi che adopera e [la] li usa con una maestria leggera e precisa. Egli ha creato il tipo gozzaniano con una [fermezza] sicurezza ammirabile: effetti di disonanze, velature sbiaditure... Ne ha usato con una precisione classica. In fondo è un classico [*apud*. Raimondi (1964: 198-199)].

Se trata de soluciones estilísticas de las que Gozzano fue plenamente consciente en la medida en que se sabía en el escenario de un momento de crisis de las instituciones literarias, el de la poesía de "final de siglo", y en la necesidad de actuación en esta dirección de renovación de la misma poesía, de los escenarios de la poesía contemporánea. Por lo que me parece perfectamente defendible su conciencia plena de la existencia de otras perspectivas para la poesía que se gestaban en Europa, siempre en el marco de la poesía postsimbolista (desde la perspectiva de Francis Jammes). De entre estas

resaltaría nuevamente la impresionista, que en la crítica italiana de aquel momento venía a confundirse con la literatura “decadente” de manera abstracta, como aclaró Walter Binni en su estudio clásico sobre el decadentismo italiano (1988).

Perspectivas técnicas novedosas que placarían el desencanto de esta crisis que vivía el poeta piamontés, y originarían al menos el planteamiento nuevos de modos de actuación sobre la poesía. Aunque permaneciendo siempre en terreno “decadente” europeo como ha mostrado la crítica gozzaniana y especialmente la de Sanguineti, quien afirma:

L'urto stilistico che opera in Gozzano, tra l'aulico e il prosaico, riconosciuto e definito perfettamente da Montale, per quella condizione di linguaggio che Gozzano stesso bene designava come “lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva”, non è che il riflesso di quel piú radicale dissidio che in Gozzano agiva, nelle sue “personae”, tra principesse e cameriste, di quel rovesciamento con cui Gozzano prendeva atto di una nuova condizione della sensibilità moderna e liquidava, con sorridente fermezza, i miti di tutta una stagione dell'arte borghese: cosí che convenientemente egli vuole essere riconosciuto, pur negli avvolgimenti del suo “bello stile”, come il primo poeta del nostro Novecento (1975: 183-184).

Esta necesidad de renovación y experimentación en Gozzano está impulsada, instigada por una evidente dialéctica con sus modelos italianos aludidos más arriba convertidos en antimodelos. A estos habría que añadir la vertiente representada en narrativa por el *verismo* italiano, y particularmente por la obra de Antonio Fogazzaro, más que por la del propio Giovanni Verga, desde el que él mismo se mueve en sus relatos, como agudamente destacó Eugenio Montale (1976), si bien con miras a realizar la misma operación, es decir, construir un *antiverismo* pero sin iguales consecuencias artísticas. De hecho, creo que habría todavía que aclarar la posición plenamente decadente (aunque de última generación) de Gozzano con respecto al *verismo* y especialmente la lectura de Zola, un nombre citado en su obra periodística con relativa frecuencia. Y apremia hacerlo debido a que como vengo afirmando se puede defender en Gozzano el “antinaturalismo”, como de hecho si exceptuamos a Montale la mayor parte de los críticos que se han detenido en su narrativa han manifestado, y muy especialmente Guglielminetti (1993: 167) al afrontar esta zona incómoda del arte de Gozzano.

Sintéticamente, diría que en su proceso de desromantización de la poesía contemporánea italiana la “poética de los objetos” de Gozzano tiende a confrontarse con casi todos los ismos de la literatura decimonónica francesa que se introducen en Italia a través de sus modelos en poesía y narrativa, siendo el impresionismo de derivación postsimbolista, el que representa la obra del aludido poeta francés Francis Jammes, como detectó ya en los años cuarenta Giuseppe Guglielmi (1947), el más perceptible de los autores franceses en la producción de Gozzano, especialmente en la poesía. O dicho en otros términos,

el lugar donde él se siente más familiarmente cómodo, al permitirle un horizonte de posibilidades artísticas muy amplio, claramente perceptible por ejemplo en las tres secciones de *I Colloqui*, su único cancionero construido como tal. En este el lenguaje poético de Gozzano alcanza la más alta tensión artística y también belleza, y el impresionismo es más perceptible y estable, recurrente, ejerciendo también de elemento estructurador del poemario.

Gozzano se dirige ya en la época de preparación del material poético para su primer libro de poemas *La via del rifugio* a la exhibición de una poesía antidecimonónica, inevitablemente cargada de soluciones decimonónicas a nivel lingüístico y formal, métrico si queremos, pero claramente distinta, como percibieron los primeros lectores y críticos en la época a los que he aludido más arriba. Es decir, arropada por la gran experimentación que la misma literatura decimonónica (y decadente) europea ya poseía, y cuyos autores, a partir de Baudelaire, que representan sus fuentes más inmediatas fuera de la tradición italiana, habían promovido en el camino de la desromantización de la poesía europea que impulsó el autor de *Les fleurs du Mal*.

5. Particular resonancia de esta experimentación presente en la literatura italiana de entre siglos, y que no se limita al ámbito decadente, con textos remotos en los que determinadas visiones del mundo parecen revoluciones cultas no dispuestas a innovar, y que como ha planteado Beccaria, presentan un léxico acabado y un repertorio limitado de imágenes especializadas (1989: 254) la encontramos en Giovanni Pascoli, especialmente en sus *Canti di Castelvecchio* (1903). Un poemario clave en su formación poética, como señalan la mayor parte de los críticos de la poesía de Gozzano, como por ejemplo el estudio reciente de Sara Calì (2011: 63-89) que ahonda en la densa relación intertextual entre Pascoli y Gozzano, y al que envío especialmente para la huella de Pascoli en *La via del rifugio*.

En la obra de Pascoli el poeta piemontés encontró y aprendió la posibilidad de reducir a una pronunciación prosaica, a narratividad, el automatismo de la melodía romántica. Sin duda la de su especial romanticismo, por lo demás tan discutido por la crítica, que luego ridiculiza por ejemplo en *L'amica di nonna Speranza*, y corroe, desvirtúa en su magnífico poema *La Signorina Felicita* (1909) a través de un ritmo que contaminaba la autonomía contemplativa egocéntrica del sujeto lírico, y condensaba una situación psicológica en los eventos de la naturaleza (como sucede en *L'analfabeta* y *Nemesi*, y en el poema *La via del rifugio*).

Así como también en los objetos del tiempo, como mostró Pietro Bonfiglioli defendiendo la continuidad de la "poética de los objetos" de Anceschi (1990) en la línea Pascoli-Gozzano-Montale (Bonfiglioli 1958), y en el tratamiento del material popular tradicional. Un claro ejemplo, sin duda emblemático, en este sentido lo tenemos en la elaboración del canto griego aludido *L'ultima rinunzia* (1907), muy controvertido en su época por presuntos

problemas morales de Gozzano en el tratamiento de la figura de la madre, como destacó Calcaterra en un estudio sobre el poema al que envió (1944: 89-104).

Este poema precisamente pone sobre la mesa el profundo pascolismo que hay en la cosmovisión poética de Gozzano, y cuánto dependan sus elecciones estilísticas en esta fase de su poética de clara consonancia y adecuación al experimentalismo europeo, el de la literatura francesa primordialmente, y de la asunción de este también a través de la cosmovisión simbolista que hay en Pascoli, pero sin participar del simbolismo. Y esto debido a que Gozzano, insisto una vez más, adopta una posición artística impresionista bastante clara en su poética madura.

De hecho, ya en el epígrafe de *L'ultima rinunzia*, como señalan los comentaristas y recoge Sanguineti en su edición (1990: 71) encontramos una alusión más que sintomática al verso conclusivo de *La Madre*, de los *Poemi conviviali* de Pascoli, escritos entre 1904 y 1905 (Pascoli 1990), por lo que podríamos perfectamente defender, como ha apuntado Angela Casella (1982: 20-21), que para los "crepusculares" y para el mismo Gozzano, Pascoli funcionó como el modelo histórico de una programática oposición al esteticismo dannunziano, pero sobre el plano técnico, ejerciendo una función claramente de refuerzo.

Si continuamos avanzando por el sendero que estoy trazando en estas páginas sobre la poética de Gozzano, es ineludible plantear el elemento irónico en su poética y poesía, que la hace tan particularmente memorable, la más popularmente conocida por los numerosos lectores de su poesía, y también en nuestros días. La insistencia de la crítica gozzaniana en el aspecto vistoso de la ironía como la creadora del contracanto de la poesía de Gozzano frente a la tradición italiana de sus modelos más cercanos (Dante, Petrarca, Leopardi) y antimodelos (D'annunzio y Pascoli) no debe en mi opinión oscurecer un planteamiento mucho más amplio de poética, en el que Gozzano a partir de *La via del rifugio* y especialmente en *I Colloqui* consigue un "tono" constantemente de cantilena. Como por lo demás ha detectado también Angela Casella (1982) a través del uso iterativo y obsesivo de sintagmas dantescos y petrarquescos, y en menos medida leopardianos.

En este sentido, más recientemente, Silvia Morotti en su estudio sobre la influencia del melodrama en la poesía de Gozzano, es de la opinión que el "ritmo cantilenante" si por una lado se relaciona con la tradición, por otro lado la vanifica, afirmando:

La rima in Gozzano esalta la sua funzione di produttrice di equivalenze, accomunando i materiali più diversi e, al tempo stesso, crea talvolta un'impressione di monotonia dovuta non al numero dei vocaboli, ampio e vario, ma alla loro "ostentata iterazione" (Morotti 2007-2008: 118).

Creo que es Gianluigi Beccaria uno de los críticos que mejor han planteado el problema de la tensión entre la poética de Gozzano y la tradición literaria

italiana. De hecho, se muestra contrario a interpretar todas las soluciones que ofrece Gozzano para con el elemento tradicional como tendencialmente paródicas, o maliciosas, si exceptuamos las que afectan a la evocación refinada y al prosaísmo. De ahí que en sus estudios el crítico insista en la capacidad de recuperación crítica, exasperada de la tradición por parte de Gozzano, en esta mecanización que efectúa, sin signos de parodia, tanto de la alta literatura donde habría que situar la obra de Dante y Petrarca, como de la literatura popular.

En esta actualización, o si queremos desmitificación del lenguaje literario que realiza el autor piemontés, no es marginal para nuestros propósitos la inserción perfectamente funcionalizada del elemento popular, “bajo”, en la poesía “alta”. Un terreno como vengo afirmando nada extraño a la literatura decadente, y que por tanto Gozzano ha absorbido, incorporado directamente de sus modelos italianos, especialmente como defiendo de Giovanni Pascoli. Y lo asume como por lo demás hace con otras incorporaciones temáticas y formales de las fuentes más cercanas, es decir, con absoluta comodidad, sin grandes aspavientos, que es la tónica que predomina si consideramos sus fuentes tan exhibidas y detectables en sus textos. O las mismas relaciones intertextuales (e interdiscursivas) de su obra con la de sus fuentes, que son muy densas.

Todo lo más podríamos hablar, por lo que se refiere a la zona popular-narrativa-lírica en Gozzano de una reelaboración deficiente artísticamente. O de maquinación poco feliz, considerando la gran frescura de las fuentes dialectales populares de los relatos aludidos *Torino d'altri tempi* y *La Marchesa di Cavour*, y del poema implicado en este último *Carolina di Savoia*. O simplemente de cursilería, pero como vengo argumentando sin signos de parodia, de ironía. Y lo mismo habría que decir para los cantos introducidos en *La via del rifugio*, que abordaré nuevamente más adelante.

Cosa bien distinta es la capacidad de asimilación, también de instrumentalización, y de funcionalización del canto popular narrativo, por un lado de la literatura decadente de lengua francesa e italiana, y por otro lado, de la tradición literaria italiana (Dante, Petrarca, Leopardi). A la que habría que añadir su misma tradición, su formación de escritor ya en 1907, en el momento de la publicación de *La via del rifugio*. Creo entonces que es esta enorme capacidad de asimilación la que hace de Gozzano uno de los autores más geniales de la poesía contemporánea italiana. Pero un autor bastante omnívoro, insisto, que no necesita ir muy lejos para encontrar la pieza necesaria para su mecanismo, como ha mostrado por ejemplo Franco Contorbia adentrándose en su “taller” literario y publicando un precioso material en este sentido (1980), y también Casella (1982), en su trabajo de determinación de las fuentes de su poesía en el que se puede contrastar lo que vengo afirmando.

6. La literatura popular, el canto popular, la expresión literaria producida por un mundo subalterno y de exclusión, que desde siempre ha privilegiado

temáticamente el aspecto en el que reconocer en una fórmula accesible la metáfora sentimental de la propia existencia, como sostiene Beccaria (1989: 260), viene a introducirse con toda seguridad en los intereses de poética de Gozzano precisamente cuando en su idea de la poesía empieza a tambalearse, a conmocionarse, la idea de una literatura continuadora de esquemas derivados del romanticismo que en Italia, como es bien conocido, perdura a través de la obra de Giosuè Carducci, máximo representante del postromanticismo italiano. Creo que el fragmento de una carta de Gozzano a Calcaterra de 1907 que propongo a continuación, no recogida en el epistolario que edita De Marchi (1961), en la que le agradece el envío de un libro de sonetos muestra sobradamente esta idea de la poesía a la que me refiero:

Voglio che rimanga in veste degna e resistente sul mio scrittoio, a portata di mano, fra le cose che leggo ogni giorno, e che mi sono necessarie ogni giorno: come il pane; poche, in verità: Pascoli, Carducci (in parte), D'Annunzio (parte), Pastonchi (Belfonte), D'Héredia, Francis Jammes e pochi altri. Tutti libri che hanno per me, oltre che un carattere consolatorio, una virtù incitativa. Mi spiego. Spesso, nelle ore cattive, quando nego tutto, nego talvolta anche la poesia. Questo specialmente mi avviene quando rincaso, stanco della città e della folla, umiliato dallo splendore dell'attività umana: gli edifici meravigliosi, i ponti titanici, i veicoli, le macchine elettriche... E al confronto l'Arte m'appare allora come l'ultima delle manifestazioni umane, e la poesia l'ultima delle arti (AA. VV. 1994: 125).

El antirromanticismo de Gozzano, que merecería un tratamiento en sí que ahora no puedo darle, va cobrando cuerpo en varias composiciones de *La via del rifugio*, como por ejemplo el famoso *L'amica di nonna Speranza* (1907) para llegar a una radicalidad extrema en bastantes poemas de *I Colloqui*, como por ejemplo en *La Signorina Felicita* (1909), como he indicado. En los dos poemas aludidos a través de sus protagonistas, Carlota y Felícita, Gozzano construye prototipos de antimusa por excelencia dannunziana, precisamente en el replanteamiento del esteticismo de D'Annunzio, o dannunzianismo al revés, como quería Sanguineti (1961) que es el que ofrece a Gozzano la consecución de su voz propia, inconfundible, antirromántica.

En este proceso desromantizador, aniquilador que realiza Gozzano, la experimentación con el canto popular narrativo y el elemento musical es absolutamente determinante de la consolidación de la poética impresionista madurada progresivamente durante los años de preparación de *I Colloqui* que podemos seguir minuciosamente en la edición de Rocca (2005). El poemario de 1907, *La Via del rifugio* se presentaría como he señalado como una fase intermedia entre el esteticismo del primer Gozzano, parnasiano y prerraffaellista, magníficamente estudiado por Calcaterra (1948a) y su nuevo arte humanizado y prosaico, narrativo, paródico, antirromántico. De hecho, impresiona en esta dirección constatar en la lectura atenta de los textos del autor piamontés a cuatro años de distancia de la aparición de *La via del rifugio*, cómo el poeta se va abriendo camino en los poemas que conforman *I Colloqui* a

través de los resquicios, los cascotes del edificio romántico que de este se desprenden por doquier. Y es aquí donde creo que hay que destacar la importante labor de mediación de Gozzano entre el mundo decimonónico que el esteticismo clasicista de D'Annunzio representaba y la nueva poesía, las primeras poéticas del Novecientos, como ha destacado por lo demás de manera contundente la crítica gozzaniana más atenta a este proceso.

Desde esta perspectiva, la atención al canto, a la música y el elemento popular en poesía asume una intencionalidad artística plenamente desmitificadora de la alta literatura más que temáticamente, formal y estructuralmente, al arrastrar consigo el canto, o si queremos la musicalidad, especialmente la narratividad y monotonía tan característica de sus poemas. Unos poemas a menudo cargados de objetos aunque sean “de pésimo gusto”, y “de otro tiempo”, que Gozzano determina apenas, como lúcidamente detecta Sanguineti, proponiendo como veremos más adelante su teoría de la desintegración que realiza Gozzano del tiempo a través de la fabricación de lo obsoleto, de un material que no puede pasar de moda al estar fijado, como los muchos “grabados” y “fotografías” que recurren en los textos gozzanianos.

Esta vertiente no la va a abandonar el autor piemontés hasta el final de su vida, por lo que podríamos perfectamente afirmar que incluso en los últimos poemas (o casi poemas) Gozzano mantiene esta tensión musical. Pienso por ejemplo en el ya aludido *Prologo* de 1914, donde se hace un elogio de lo popular, así como en el poema que también debía ser un prólogo a las veladas poético-musicales también aludidas, el poema *Carolina di Savoia* de 1915, que si bien no brilla precisamente por su belleza artística, es enormemente significativo de lo que afirmo.

7. Los poemas y escritos de diversa índole que Gozzano compuso para estas ocasiones habría que insertarlos en la zona más turbia, problemática, de su obra en fase terminal, que a veces adquiere carácter fantasmagórico por los rudos, toscos efectos teatrales que el autor inserta y utiliza para agilizar la narración del contenido, o narración del poema, como ha resaltado la crítica gozzaniana y especialmente Guglielminetti (1993). La insistencia en el elemento popular es omnipresente aquí y en otros textos también poco conocidos como *La culla vuota* (titulado en un primer momento emblemáticamente *Rinunzia*), de 1916, y el “Melologo popolare” que cierra los poemas “dispersos” titulado también significativamente *La Notte Santa*.

Y lo mismo habría que decir de otros poemas algo anteriores en el tiempo, las composiciones que conocemos como *Dolci rime*, donde resalta la *Canzone di Piccolino* especialmente, o las *Fiabe* de los últimos años también de tema infantil. Son resultados, como vengo afirmando, modestos artísticamente, pero integrados en una atmósfera de musicalidad compartida también por otras composiciones más serias, como *Nemesi*, *L'altro*, *L'amico delle crisalidi*, que señala

por ejemplo Angela Casella (1982: 92) para los que defiende incluso una “gracia de madrigal” que en su opinión aletea en mucha poesía de Gozzano.

Creo que se trata de una muestra más que indicativa de la importancia que adquiere a lo largo del tiempo el canto popular en la poética de Gozzano a partir de 1907, donde la ironía, el sarcasmo en las últimas composiciones se disuelve cada vez más favoreciendo los ambientes de melancolía y nostalgia sutil, construyendo tiernamente una clara “estrategia de afabilidad” como ha mostrado lúcidamente Sanguineti (1961) de la que Gozzano, al final de su vida, era todo un veterano.

La incorporación del elemento popular, el canto tradicional narrativo, en la definición de Beccaria “Testi remoti, anche perché determinate visioni del mondo, e quindi relative formulazioni espressive (mettiamo: Rinascimento, Romanticismo, e, per testi popolari di rielaborazione più recente, Decadentismo paiono rivoluzioni culte non calate a innovare, o, in qualche modo a scalfire” (1989: 254), sin duda representa una de las cuestiones menos estudiadas por la crítica gozzaniana, y más vistosas y originales como vengo defendiendo. Y al mismo tiempo, uno de los modos más incisivos de entrar en el “taller” de Gozzano, en el “Albo dell’officina”, instrumento precioso para determinar las elaboraciones poemáticas y sobre todo la problemática filológica que ofrecen sus fuentes (Gozzano 1991).

De entre las fuentes más emblemáticas, insisto nuevamente en Giovanni Pascoli, el autor de los *Canti di Castelvecchio* (1903), ya que se presenta en realidad para Gozzano como principal modelo de esta experimentación con la zona “baja” de la literatura que instrumentaliza con una finalidad clara. En este sentido, habría que aclarar el hecho de que si bien el autor piemontés no participa del simbolismo pascoliano que en su poesía está proyectado a la naturaleza, sí que va a recoger de este la formalización del elemento natural omnipresente en su poesía. Si bien el elemento natural en la obra de Gozzano es muy tendente a lo decorativo, a arropar, acoger diría sobre todo las reflexiones existenciales, mucho más en la órbita de la poesía impresionista por tanto.

Así por ejemplo en el poema homónimo *La via del rifugio*, el que reelabora la cantilena popular “la bella filastrocca” que recoge Nigra (1974: 168).

Sobre esta, como indica Sanguineti en su edición comentada (1990: 5), existen dos redacciones de la cantilena, siendo la más próxima a la versión de Gozzano la de Tortona, que leemos también en la edición de Nigra (1974: 688), informando de que en algunos lugares la versión de Gozzano se acerca a otras compilaciones, como la de Nieri (*Vita infantile e puerile lucchese*, Livorno, 1917) y también a la de Pitrè (*Giuochi fanciulleschi siciliani*, Palermo, 1883, en la sección *Canzonette e filastrocche dei fanciulli per contarsi*, IV). Lo que apoya una vez más la hipótesis de que Gozzano tuviera un verdadero interés en el estudio del folklore y especialmente del canto popular narrativo, una hipótesis que se refuerza considerablemente si atendemos a los estudios de Mariarosa Masoero sobre la biblioteca de Gozzano (2005: 9-16).

La cantilena a la que vengo aludiendo, que se emplea para asignar las partes en el “gioco del cucú”, la ha estudiado asimismo más recientemente Guglielminetti (2002), poniendo de manifiesto incluso interferencias de la construcción textual sobre la adaptación del canto a los intereses de proclamación antiesteticista. De hecho el crítico constata que el “yo” que describe la condición existencial “resupino sull’erba” en el poema parece como forzar la señalación de una cita de D’Annunzio, en *Maia*, y también de *Alcyone*, *Commiato*, vv. 62-64: “Eccomi su l’erba supino/ col braccio sotto la testa”, lejos entonces de provocar su ironización. Y manteniendo en todo momento en el poema al que vengo aludiendo la búsqueda de la musicalidad puesta al límite del sin sentido y de un ingenuo surrealismo como ha apuntado Angela Casella (1982: 91), donde paradójicamente algunos efectos y resultados se obtenían recorriendo hasta el fondo la vía de la facilidad más obvia, afirmando en este sentido:

Questa misteriosa ambiguità della poesia naïve Gozzano la coglie ed esprime chiaramente ne *La via del rifugio*, quando, ascoltando dalle nipotine il canto di madama Colombina [...] interpreta e commenta la singolare visione della tiritera infantile secondo schemi e gusti preraffaelliti: “Chi fu l’anima sazia/ che tolse da un affresco/ o da un missale il fresco/ sogno di tanta grazia?” (1982: 92).

De gran utilidad para lo que vengo defendiendo son las reelaboraciones, los “rifacimenti” de cantos populares que analiza Carlo Calcaterra. Como he mostrado más arriba, Calcaterra analiza el poema homónimo *La via del rifugio* (sin aludir a la antología de Nigra, sino simplemente notando que “La prima lirica del piccolo libro rivece subito vita dal canto fanciullesco [*Trenta quaranta, tutto il mondo canta*]”), sucesivamente *La bella del Re*, *Il giuramento*, y *L’ultima rinunzia* (1948a: 61-93). Por lo que se refiere a las fuentes, están muy bien determinadas, es decir, los ya aludidos *Canti popolari del Piemonte*, de Nigra, de 1888, (1974), y los *Canti popolari greci*, en la edición de P. E. Pavolini, traducidos e ilustrados por N. Tommaseo, Palermo, Sandron, 1903 (1905 [1903]), publicado este último en la “Biblioteca dei Popoli” dirigida, póngase atención, por el poeta y profesor Giovanni Pascoli.

La apropiación y reelaboración poética con la que Gozzano da vida literaria a *La bella del Re* creo que nos puede conducir también a constataciones importantes. De hecho Gozzano modifica la canción popular bajo la influencia del poema de Grégoire Le Roy, resultando así un canto transformado en poesía a través de un texto belga en el que el personaje Ciaramella asume un nombre de la tradición canavesana, pero está también presente en el Pascoli de *Canti di Castelvecchio*.

La operación de Gozzano, tan artificiosa por lo demás, corrobora la relación que Henriette Martin establece entre los poetas intimistas franceses y la poesía de Pascoli en el desarrollo y maduración de la poética de Gozzano (Martin 1971: 134-155). Me refiero concretamente al poema o canto “Le

ciaremelle”, compuesto en Messina donde Pascoli era profesor en 1901 y publicado en *La Riviera Ligure* en 1902, una revista donde Gozzano por lo demás publicó bastantes de sus poemas, que luego pasó a formar parte de los *Canti di Castelvecchio*, en 1903 (Pascoli 1983). Lo que viene a confirmar una vez más la deuda de Gozzano para con Pascoli también en la construcción de esta zona popular-tradicional de su poesía que se inserta sin ninguna colisión con el resto de su poética, y que representa la parte de su obra donde el impresionismo, como he afirmado, se hace más que manifiesto.

Algo parecido ocurre en lo referente a la preciosa canción *Il giuramento*, que encontramos en el índice de *La via del rifugio* al final del libro, junto a *La bella del Re*, perfectamente integrada en la dimensión impresionista a la que aludía. Se trata de un poema derivado también de un canto griego, de la misma edición de Pavolini, y por tanto traducido por Tommaseo, por donde cito (1905: 157) que tiene como tema el coloquio de Gozzano con una linda pastora a la que le pide un beso. Y como apunta Calcaterra, se trata también de una amplificación: “Il Gozzano, sulla fantasia del canto popolare greco, fa la prova di un modo d’arte, come in altri suoi rifacimenti” (1948a: 90). Una estrategia, entonces, de una funcionalidad muy fuerte si tenemos en cuenta el impacto de los dos libros de poesía de Gozzano entre los lectores y la crítica literaria no universitaria en los años en que se publicaron tal y como se refleja de las reseñas periodísticas (Masoero 2007), así como en los años treinta, a través de la desafortunada e incompleta edición de Pio Schinetti (Schinetti 1935-37), que en seguida quedó desplazada por la de Calcaterra y De Marchi (1948b).

Finalmente, una comprobación del interés de Gozzano por las reelaboraciones de tipo popular en esta dirección nos la da él mismo excluyendo el poema *L’incrinatura*, de 1904, de *La via del rifugio*, reelaboración realizada también sobre una oda de un poeta intimista francés de amplia repercusión en su poesía, como informa De Marchi: “Libera amplificazione in modi dannunziani (“Io so d’un uomo che gittò nel mondo...”, *Poema Paradisiaco*, *L’erba*) dell’odicina *Le vase brisé* di Sully Prudhomme” (De Marchi 1961: 1394).

8. Giovanni Getto, uno de los críticos más atentos al elemento musical en la poesía de Gozzano, estaba convencido de que era la misma música de sus poemas la que ofrecía el significado de su canto, o el motivo del sueño, o el de la melancolía del tiempo y de la muerte, o el vitalismo, proponiendo una consideración del elemento musical en sí mismo. De hecho, para él la poesía de Gozzano era poesía musical por antonomasia, una realidad musical, que el crítico turinés veía como la verdadera consolidadora de la inestabilidad que él percibía en los distintos poemas de Gozzano considerados de manera aislada (Getto 1953: 45).

Creo que la reflexión de Getto, uno de los “pioneros” de los estudios gozzanianos invita a aclarar que Gozzano mira al canto popular narrativo, a nivel temático, pero también rítmico y métrico, evidentemente, para

funcionalizar al máximo de sus posibilidades su aparato retórico-poético en la creación de su poesía narrativa, tosca en apariencia, anti-áulica, anti-tradicional, y con aire endeble, como entendieron la mayoría de sus primeros lectores profesionales o críticos de la crónica literaria turinesa, como podemos también constatar en el epistolario (De Marchi 1961: 1231-1375), y no curiosamente, los lectores comunes, que captaban una familiaridad inusual en los narrativos y discursivos poemas de *La via del rifugio*, como he señalado más arriba.

Captaban una discursividad “novedosa” que Gozzano había ido tejiendo en sus poemas con mucha habilidad, en el sentido de que su construcción aparentaba ser la de un poeta clásico, como advirtió por ejemplo Renato Serra (Raimondi 1964), cuando en realidad presentaba un material poético, como afirman la mayoría de los críticos de aquel momento, nuevo y cargado de vitalismo, de juventud. De hecho, Getto insiste en que Gozzano siempre, desde el principio fue un poeta bastante conservador en sus elecciones estilísticas, como ya he señalado, valiéndose de metros tradicionales como sabemos, pero introduciendo una experimentación en la mayor parte de las ocasiones realizada a base de combinaciones entre estos metros que antes nunca habían tenido. O en la atención exasperada al ritmo a través de la puntuación y la acentuación extravagante y obsesiva, fenómeno resaltado por Calcaterra y más recientemente por Rocca en su edición de 1980 (2005) al mostrar el aparato de las variantes y especialmente de las reelaboraciones obsesivas de los poemas publicados en varias revistas en diferentes épocas.

Muchos de los aspectos de la entrañable poesía del Gozzano maduro, y especialmente el elemento musical (melódico, rítmico, temático) a la hora de considerar la arquitectura elaboradísima de sus poemas deben bastante al canto, a la melodía popular, pero también a la música impresionista francesa. En este sentido resaltaría aquí la música de Maurice Ravel y especialmente la de Claude Debussy, por lo que considero necesario ahondar en esta dirección, en esta relación entre poesía-música todavía poco atendida por la crítica gozzaniana para conocer más de cerca el impresionismo de la poesía de Gozzano, a menudo el gran ausente de su crítica.

No es marginal para lo que afirmo el que Claude Debussy (1862-1918), del que hay constancia de su paso por Turín en varias ocasiones, fuera uno de los músicos impresionistas franceses más ligados a la literatura, especialmente a la francesa, a través de la famosa orquestación de *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé. Así como a la belga, a través del drama simbolista de Maurice Maeterlink, uno de los autores “flamencos” por antonomasia de Gozzano. Sobresalen asimismo en su repertorio las piezas basadas en relatos de Edgar Allan Poe, y un drama musical, *Le martyre de Saint Sébastien*, basado en la obra de Gabriele D'Annunzio.

De modo que fue precisamente Debussy el maestro del impresionismo musical europeo quien llevó a la partitura a dos de las fuentes más familiares de Gozzano, más significativas, decisivas como hemos visto, y por esto mismo creo

que su obra debe y merece ser tenida en cuenta con decisión en la crítica gozzaniana a la hora de valorar la verdadera situación de la poesía del poeta piamontés en la poesía italiana y europea contemporáneas.

Estoy plenamente de acuerdo con Beccaria cuando afirma en sus recientes memorias que “si potrà difatti leggere meglio il registro ironico di Gozzano attraverso i recuperi dei materiali danteschi petrarcheschi dannunziani che egli compie” (2013: 172), refiriéndose a la importancia que para el crítico asumen las individualidades estilísticas de los autores dirigidas a mover el valor de los elementos tradicionales según la exigencia de la propia personalidad.

En Gozzano, como hemos visto, la inclusión del material popular y en concreto del canto narrativo en su poesía, tiene dos momentos visiblemente muy claros y por tanto delimitables sin grandes dificultades. De hecho, como vimos, el canto popular sirvió en una primera fase si queremos de aprendizaje, a raíz de la “conversión” del poeta al antidannunzianismo y con motivo de la publicación de su primer libro en 1907, para airear, ya que otra opción no era posible, la temática estetiscista de *La via del rifugio*. Un libro autocensurado indirectamente, no hay que olvidarlo, de la aristocracia que imponía la estética de D’Annunzio.

La segunda fase es más compleja, ya que la encontramos después de la publicación de *I Colloqui* en 1911, en un periodo importante para su poética de crisis y pseudoabandono de la poesía, que como señalé no es precisamente brillante artísticamente. Es la etapa en que Gozzano escribe relatos con asiduidad, también por necesidades económicas, colabora activamente en revistas y periódicos, realiza el viaje curativo a la India, y se esfuerza mucho por forjarse una imagen de escritor no ya *dandy* (aunque resquicios de este no le falten) sino diría más bien que de “literato ejemplar”, de “burgués honesto”, usando sus mismas palabras.

Es la imagen calculada que se deduce de sus pseudoentrevistas a periódicos y revistas de Turín, la mayoría casi ficcionales como ha puesto de manifiesto Franco Contorbia (1980), que las ha editado, en la necesidad de captar un público devoto sobre todo femenino interesado por temas legendarios piamonteses, regionalistas, como los que integran *L’altare del passato*. El público que asistía a las veladas de las hermanas Zanardini, para las que Gozzano preparó como sabemos composiciones donde nuevamente se recurre al elemento popular, al folclore piamontés que ofrecía material precioso para sus propósitos de ofrecer una continuidad al *oficio* de hacer versos, que como su salud, en esta época estaba gravemente amenazado.

9. Conclusivamente, creo que la asunción del material popular en el libre empleo “crítico” de los recursos posibles de la tradición que realiza Gozzano (Sanguineti 1961) se integra plenamente en el significado que su obra en general y su poesía en particular plantean. Es decir, que forma parte de los sofisticados dispositivos técnicos a través de los cuales el autor piamontés va construyendo

un mundo en desintegración como él quería “de otro tiempo”, cargado de ironía, de erosión, de fijación del tiempo. Y sobre todo, de la liquidación de un mundo desde la literatura.

Llama la atención el hecho de que entre los muchos intérpretes de la poesía de Gozzano sean los poetas los que mejor hayan sintonizado con su mensaje, como por ejemplo el ya aludido Cesare Pavese, uno de los intelectuales de las generaciones sucesivas más marcados por su obra, que entendió perfectamente el “sentimiento” de Gozzano cuando afirmó en sus apuntes juveniles, en plena etapa de “influencia” de la poesía gozzaniana a la que me he referido en otro lugar (Muñoz Rivas 2002: 53-108) que “Le poesie del Gozzano sono il sentimento della *critica* che fa del suo mondo. Non dell’*analisi*, ma della *critica*” (AA.VV. 1992: 21).

El folclore piamontés, los cantos populares narrativos de tema lírico-histórico, de un lado ayudaban mucho a la construcción del mundo sin tiempo al que he ido aludiendo en las páginas anteriores, “de otro tiempo” como escribiré repetidamente Gozzano en su poesía. De otro lado, este tipo de temática se adaptaba perfectamente a la también aludida y comentada “estrategia de afabilidad” que detectó Sanguineti, que le permitía introducirse en el horizonte de expectativas de sus lectores y hacer familiares los contenidos propuestos en relato y poesía. Dos géneros que en Gozzano se intercomunican con mucha facilidad.

Parece después de lo expuesto que la adquisición del elemento popular, legendario, aquí hunde también sus raíces mucho más profundamente en lo que Sanguineti, examinando la ideología gozzaniana que se desprende de toda su obra, denominó “poética de la obsolescencia” (1973: viii). En la obra de Gozzano, esta empieza a tocar fondo, como por lo demás su vida, a pasos acelerados a partir del regreso del viaje a la India en 1913. De hecho, para el crítico Gozzano fabricaría a través de su “poética de los objetos”, de las “buenas cosas de pésimo gusto” directamente lo obsoleto, que determinaría su fijación en el tiempo, su inmovilidad tan característica por lo demás de toda su poesía.

En fuerte contraste con la operación propugnada por el Futurismo italiano que le era contemporáneo y que Gozzano siempre vio con máximo recelo, pese a compartir muchos puntos de partida con la esencia de la poética de la velocidad futurista, Gozzano fabricaría sin más un mundo que nunca cambiará de moda porque es obsoleto de partida. Reproduzco esta extensa cita aclaratoria de Sanguineti que creo condensa con creces su teoría sobre la poética de Gozzano que comparto plenamente:

Gozzano, cosciente dell’obsolescenza, non finge entusiasmi, e non ci getta dentro: è il suo vero esilio. La sua linea di condotta è gustosamente paradossale: anziché fabbricare il moderno destinato all’invecchiamento, come accade per i vini di buona annata e per ogni *neue Dichtung*, cioè l’obsolescendo, fabbrica direttamente l’obsoleto, in perfetta coscienza e serietà. Ciò che è di moda è da lui contemplato e assunto come un già *démodé* [...] Il segreto di una poetica degli oggetti, se vogliamo, è tutto qui: si tratta di intendere che

tutto è datato, irrimediabilmente datato [...] e che dunque, in partenza, la degradazione del consumo fa di ogni immagine, di ogni "bella cosa viva", "una vecchia stampa", anche e soprattutto ove si tratti di realtà di forte evidenza "moderna" (1990: vii-viii).

La obra de Gozzano, como la de todo clásico, está talmente llena de riqueza, incluso en las zonas más extravagantes, y por lo mismo ambiguas, que requiere la máxima tensión interpretativa y atención a todas las piezas que la conforman, ya que siempre es posible encontrar significados nuevos, planteamientos distintos, debido precisamente, como he intentado mostrar, a la absoluta *tensión comunicativa* que hay en esta frente a la tradición italiana y europea decimonónica.

Quiero decir con esto que la asunción, la experimentación con el canto popular narrativo y lírico primordialmente, lejos de ser un recurso técnico improvisado de literato profesional, hay que considerarla como una pieza más en el engranaje de su poética, que si la consideramos en su amplitud, sigue sorprendiendo como he afirmado por la construcción de un mundo tan amplio como agobiante, tan bello como amorfo, siempre dentro de un relativismo ideológico dulcemente agónico, que es el que se refleja de cada una de sus piezas literarias. Un mundo, como se desprende por ejemplo de una lectura atenta de *I Colloqui* tendente a la liquidación calculada y manifiesta. O como quiere Sanguineti, a la exposición del sueño del triunfo de la naturaleza sobre la historia, es decir, sobre la obsolescencia, pero con la sabia advertencia del "meglio tacere, dileguare in pace" que leemos en el poema homónimo que cierra *I Colloqui* (Sanguineti 1990: viii).

El material tradicional y folclórico que Gozzano refuncionaliza en su poesía y narrativa creo que es suficiente para poner de manifiesto al menos parcialmente el verdadero "taller" en el que trabajaba el autor piemontés. También su tremenda inquietud intelectual, de literato de profesión altamente consciente de sus fracasos y limitaciones en el proceso de radicalización ideológica que su poesía va realizando conforme va pasando el tiempo, los pocos años de vida. En la lúcida interpretación que realiza de la época que le tocó vivir Gozzano consiguió facilitar el camino a la poesía del Novecientos en Italia como pocos poetas han sido capaces de hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1992), *Giornate pavesiane*, ed. de M. Masoero, Firenze, Olschki.
- AA.VV. (1994), *Da Petrarca a Gozzano. Ricordo di Carlo Calcaterra, Atti del Convegno S. Maria Maggiore, 19-20 settembre 1992*, Novara, Interlinea.
- ANCESCHI, L. (1989 [1982]): "Introduzione", en Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, ed. de A. Andreoli y N. Lorenzini, Milano, Mondadori, vii-cxi.
- ANCESCHI, L. (1990 [1951]), *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Venezia, Marsilio.

- BÀRBERI SQUAROTTI, G. (2010), "Chi è il poeta: Carducci, D'Annunzio, Pascoli e tanti altri", en *La Modernità letteraria*, 3, 87-105.
- BECCARIA, G. (1989), "Canto e controcanto: Guido Gozzano" [1983], 227-232, "Convenzionalità e alterità nella letteratura degli ultimi: il canto popolare" [1978], 245-279. En *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento romanzo, fiaba, canto: le strutture "forti" della letteratura colta e popolare*, Milano, Garzanti.
- BECCARIA, G. (2013), *Alti su di me. Maestri e metodi, testi e ricordi*, Torino, Einaudi.
- BINNI, W. (1988 [1936]), *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni.
- BONFIGLIOLI, P. (1958), "Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto", en *Il Verri*, 4, 34-54.
- CALÌ, S. (2011), *Il vasto singhiozzar del mare. Guido Gozzano: intertestualità e sottolineature*, Roma, Aracne.
- CALCATERRA, C. (1944), *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli.
- CALCATERRA, C. (1948a), *Della lingua di Guido Gozzano*, Bologna, Libreria Editrice Minerva.
- CASELLA, A. (1982), *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia.
- CONTORBIA, F. (1980), *Il sofista Subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere.
- GETTO, G. (1953), "Gozzano", en *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 9-55.
- GIULIANI, A. (1965 [1961]), "Prefazione 1965", en *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, 3-12, Torino, Einaudi.
- GOZZANO, G. y GUGLIELMINETTI, A. (1951), *Lettere d'amore*, ed. de E. Asciamprener, Milano, Garzanti.
- GOZZANO, G. (1935-1937), *Opere*, ed. de P. Schinetti, Milano, Treves.
- GOZZANO, G. (1990 [1973]), *Le poesie*, ed. de E. Sanguineti, Torino, Einaudi.
- GOZZANO, G. (1948b), *Opere*, ed. de C. Calcaterra y A. De Marchi, Milano, Garzanti.
- GOZZANO, G. (1961), *Poesie e prose*, ed. de A. De Marchi, Milano, Garzanti.
- GOZZANO, G. (1985 [1977]), *Poesie*, ed. de G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli.
- GOZZANO, G. (1991), *Albo dell'officina*, ed. de N. Fabio y P. Menichi, Firenze, Le Lettere.
- GOZZANO, G. (2005 [1980]), *Tutte le poesie*, "Introduzione" de M. Guglielminetti, ed. de A. Rocca, Milano, Mondadori.
- GOZZANO, G. (2004), *I Colloqui*, ed. de M. Guglielminetti y M. Masoero, Milano, Primato.
- GUGLIELMI, G. (1947), "In margine a un quaderno inedito di Guido Gozzano", en *Convivium*, 505-512.
- GUGLIELMINETTI, M. (1984), *La "Scuola dell'ironia": Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschki.
- GUGLIELMINETTI, M. (1993), *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza.
- GUGLIELMINETTI, M. (2002), "Per la filastrocca "La via del rifugio" di Gozzano", en *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, 821-826, Alessandria, Dell'Orso.
- LORENZINI, N. (1999), "Le maschere della 'Signorina Felicità'", en *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Manni, 31-55.
- MARTIN, H. (1971 [1968]), *Guido Gozzano*, Milano, Mursia.
- MASOERO, M. (2005), *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki.
- MASOERO, M. (2007), "Un nuovo astro che sorge". *Giudizi 'a caldo' sulla Via del rifugio*, Firenze, Olschki.
- MONTALE, E. (1976 [1951]), "Gozzano, dopo trent'anni", en *Sulla poesia*, 54-62, Milano, Mondadori.

- MOROTTI, S. (2007-2008), "Il "teatrino della passione nascosta': Gozzano e il melodramma", en *Studi Italiani*, 2-1, 105-122.
- MUÑOZ RIVAS, J. (2002), *La poesía de Cesare Pavese. (atravesando la mirada en el espejo)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MUÑOZ RIVAS, J. (2006), "Crepuscularismo y futurismo en la primera poesía italiana del Novecentos", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIX, 221-236.
- MUÑOZ RIVAS, J. (2007), "La teorización del género 'cancionero' de Cesare Pavese a la luz de las teorías de poética estructuralistas (con Cesare Segre)", en *Discurso*, 19/20, 129-160.
- NIGRA, C. (1974 [1957]), *Canti popolari del Piemonte*, 2 vol, "Introduzione" de G. Cocchiara, Torino, Einaudi (la 1ª ed. del libro es de 1888).
- PASCOLI, G. (1990 [1974]), *Poesie*, ed. de L. Baldacci, Milano, Garzanti.
- PASCOLI, G. (1983), *Canti di Castelvecchio*, ed. de G. Nava, Milano, Rizzoli.
- RAIMONDI, E. (1964), "Guido Gozzano", en *Il lettore di provincia. Renato Serra*, 189-204, Firenze, Le Monnier.
- SANGUINETI, E. (1961), *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- SANGUINETI, E. (1975 [1966]), *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi.
- TOMMASEO, N. (1905 [1903]), *Canti popolari greci*, traducidos e ilustrados por N. Tommaseo, "Introduzione" de P. E. Pavolini, 7-23, Milano-Palermo-Napoli, Sandron.