

***I COLLOQUI* DE GUIDO GOZZANO, DE NOVELA AUTOBIOGRÁFICA
ACANZONIEREPERTURBANTE**

José Muñoz Rivas
(Universidad de Extremadura)
jmunoz@unex.es

Resumen:

El presente estudio realiza una valoración interpretativa de la estructura que Gozzano le ofreció a su segundo libro de poemas titulado *I Colloqui* en 1911, así como de los criterios que el autor fue determinando durante la elaboración del mismo (1907-1910) para ofrecer unidad a su futura colección de poemas. Se hace hincapié en la autonomía de la obra poética de Gozzano frente al llamado "Crepuscularismo" y "Futurismo" italiano de entre siglos, analizándose asimismo los dispositivos retórico-estilísticos que Gozzano pone en juego dentro de su cancionero (del que se determinan los límites del género) para ofrecer unidad a unos poemas que podrían pertenecer más al campo de la metaliteratura que de la lírica concebida en sentido tradicional, como algunos críticos de su obra han considerado. Concluye el estudio realizando también una valoración de la importancia que el cancionero gozzaniano ha tenido para la revitalización de la poesía italiana del siglo XX.

Palabras clave:

Poesía italiana, poesía del novecientos, género cancionero, crepuscularismo, futurismo italiano.

**GUIDO GOZZANO'S *I COLLOQUI*, FROM THE AUTOBIOGRAPHIC
NOVEL TO AN UNCANNY CANZONIERE**

Abstract:

This investigation carries out an interpretative evaluation of the structure offered by Gozzano in his second book of poems, titled *I Colloqui*, in 1911, as well as it considers the standards that the author had been establishing

during the composition of said work (1907-1910) in order to confer some unity to the future collection of poems. The autonomy of Gozzano's poetic work in the wake of the Crepuscularism and Italian Futurism from in between centuries is stressed, while analysing also the rhetoric-stylistic devices that Gozzano puts into play in his collection of verse (of which the limits of the genre are valued), in order to keep together some of those poems that could belong to the field of metaliterature rather than lyrical poetry as it is conceived in a traditional sense, like some critics of his works have considered.

This study concludes by making an evaluation of the importance that the Gozzanian song book has gathered for the revitalisation of the 20th century Italian poetry.

Keywords:italian poetry, twentieth century poetry, song book genre, Crepuscularism, Italian Futurism

1. Pocos poetas han tenido una relación tan tensa y rebelde, incluso goliárdica con la tradición literaria que les ha precedido como Guido Gozzano. Si miramos a su obra con una visión de conjunto, sobresale vistosamente enseguida el empeño del autor piemontés de intervenir, desmitificar, corroer definitivamente las estructuras del lenguaje poético decimonónico, áulico, petrarquista y tardoromántico en el que él mismo se inició a la poesía. Este fuerte empeño de corrosión de los esquemas lógicos y narrativos de la tradición decimonónica creo que está en el centro de su poética y especialmente de su poesía madura. En esta, como ha puesto bien de manifiesto la crítica gozzaniana desde hace décadas, y dicho sea de manera necesariamente muy sintética, Gozzano traduce su temática en esquemas estructurales (poemas) que sostienen grandes construcciones poemáticas, o "coloquios" como él los llamó (*La signorina Felicita, L'amica di nonna Speranza, Paolo e Virginia*, etc.) en una dimensión del "grabado" (*stampa*), de "fotografía", de la evocación ode la memoria. En su poesía, los datos históricos, paisajes, o los mismos sentimientos, referentes incluso al pasado más remoto, disecado, fijado, constituyen a través de una distancia temporal o separación irónica el material de una inmersión en el relato, que

se confunde con la poesía creando un resultado híbrido de ambas muy peculiar, que unido al uso del metro narrativo, conforman la singular poesía de Gozzano. O su "poética de los objetos", como a partir de los años cincuenta del siglo pasado empezó a ser conocida a través sobre todo de los estudios de Luciano Anceschi (1990 [1951]).

Y este singular descenso que realiza Gozzano en su poesía a la narratividad evidentemente anula, desmitifica la esencialidad lírica, o si queremos la palabra purificada y absoluta de sabor decimonónico que es contra la que Gozzano atenta, como anuncio en el título del presente estudio, de manera perturbante. O si queremos, deformadora, aniquiladora de una tradición que Gozzano percibe enseguida como incapaz de conectar con el mundo contemporáneo. Así, como ha visto lúcidamente uno de sus mejores críticos, Giorgio Bàrberi Squarotti, en Gozzano la renuncia a la esencialidad lírica se realiza a través de la corrosión de las líneas narrativas desde lo más íntimo, a través de la ironía que deforma los rostros y los sucesos del relato, de la deformación en un aurea cerrada e inmóvil, en un tiempo muerto y mudo que es el que recurre en sus poemas, como él afirma "in uno spazio a una sola dimensione, senz'aria, senza aperture, proprio, cioè, nelle misure della 'stampa'" (Bàrberi Squarotti, 1960: 86).

Antes de abordar directamente la estructuración que Gozzano propone a su mayor poemario, *I Colloqui. Liriche*, habría que tener en cuenta que su obra poética publicada en vida en volumense reduce a tres libros, tres colecciones, es decir, dos libros de poemas, *La via del rifugio* e *I Colloqui*, y uno de prosa, *I tre Talismani* (1914). En las tres publicaciones destaca claramente el interés por conferir a sus textos una agrupación unitaria con mayor o menor resultado, conformando estos libros aludidos y los numerosos poemas aparecidos en periódicos y revistas especialmente de ámbito local y regional, donde el canavesano publicó también sus numerosos relatos, la trayectoria poética de Gozzano, una de las más cortas e intensas y conocidas por el gran público al menos en Italia de los escritores de su generación.

Atendiendo a las primeras publicaciones, esta trayectoria de escritor comienza en 1903, año en que el joven Gozzano publica sus primeros poemas en los que como es conocido la influencia del esteticismo de Gabriele D'Annunzio es muy marcada. Incluso evidentísima, convirtiéndose

en torno a 1907 esta dependencia en aversión al estetismo dannunziano, como veremos enseguida. Y concluye en 1916, el año de su muerte prematura a causa de la enfermedad que lo atormentaba, la tisis. Un año en que Gozzano si bien no había abandonado la poesía por completo pues componía su poema entomológico *Le Farfalle*, su actividad de escritor se limitaba a la publicación de relatos en revistas y periódicos también regionales.

En estos trece años de escritura en lo referente a la poesía Gozzano concibió para la imprenta tres proyectos de libro de poemas, y como he referido más arriba, su interés por ofrecer a sus poemarios una estructura unitaria es muy evidente. El más apresurado es el primero, *La via del rifugio* (Gozzano, 1907) que recogía la mayor parte de su producción poética hasta este año despojada más o menos acertadamente de elementos esteticistas dannunzianos. Un libro autocensurado como ha mostrado la crítica gozzaniana más autorizada y filológicamente documentada con los manuscritos de Gozzano como la de Marziano Guglielminetti (1974, 1980, 1993) debido al cambio de rumbo digamos de la ideología literaria de Gozzano, que como es muy conocido también, alrededor de 1907 pasó de la militancia en las filas esteticistas del autor de *Il Piacere* a mostrarse un poeta antiesteticista y por tanto abiertamente antidannunziano. Aunque si atendemos a los textos y leemos por ejemplo el comentario a los poemas que realiza Edoardo Sanguineti en su edición de la poesía de Gozzano en realidad nunca consiga escapar por así decir de la "jaula" esteticista, de la escritura de D'Annunzio. Más bien Gozzano realiza prácticamente en toda su obra, como ha mostrado también Sanguineti (1961, 1966, 1977, 1990) un dannunzianismo "frustrado", "incumplido", o simplemente "del revés". Ofreciendo como ha afirmado Giulio Marzot, el signo más inquietante de la poesía italiana de su época, que corresponde a la estación más abierta al gusto decadente (Marzot, 1970: 116).

Importa para nuestros propósitos el que la colección de poemas *La via del rifugio* fue un libro improvisado a todas luces, aunque el autor se esforzara en ofrecer una estructura *a posteriori* bastante conseguida a pesar de la prisa y las circunstancias vitales del poeta en ese año en las que me he detenido en otro lugar (Muñoz Rivas, 2013). De estas circunstancias ha dado cuenta la crítica gozzaniana a partir de la monografía pionera de

Henriette Martin, muy útil aún en lo referente a aspectos biográficos conectados a cuestiones que tienen que ver con el “taller poético” de Gozzano, especialmente de la primera época de su producción literaria (Martin, 1971: 24-40). Con todo, y pese a la estructuración deficitaria, interesa poner de relieve la voluntad poética de control del efecto de lectura ya en 1907, como observó lúcidamente Walter Binni, quien se refirió al gozzaniano “calcolare nella presenza del lettore un insieme di risultati basati sul rimbalzo che le ‘cose’ avranno in lui; in quel misto di sorpresa e piacere, di leggero fastidio e partecipazione, di sforzo a liberare la cosa dalla sua ganga prosastica e di sentirla nell’onda della poesia” (Binni, 1940: 155).

El segundo proyecto poético que nuestro autor se propuso realizar, el poemario *I Colloqui*, con mayor calma y ambición, en el que se embarcó nada más corregir los muchos errores de imprenta que había en *La via del rifugio*, Gozzano quiso que tuviera mucha mayor coherencia y estructuración en sentido tradicional, es decir, que se adaptara al género *canzoniere*, secular en la literatura italiana desde los Orígenes. Un género que él había tenido modo de estudiar directamente por ejemplo a través del *Rerum vulgarium fragmenta* o *Canzoniere* de Petrarca¹ y *Les fleurs du mal* de Baudelaire, dos autores decisivos como veremos especialmente para la concepción de su segundo libro, *I Colloqui*, y como apunta en sus estudios Sanguineti, su “único” libro (Sanguineti, 1961, 1975). En este sentido me parece importante observar que si bien Gozzano mira críticamente al género cancionero de la tradición áulica italiana después de la publicación de *La via del rifugio*, en los primeros planteamientos del futuro libro de poemas, también lo hace con la literatura contemporánea a él, con la más cercana, como veremos más adelante. Y lo hace para calcular lo máximo posible su estructura, como también advierte Sanguineti: “Ed è proprio l’organicità che, invano cercata nel primo volume, Gozzano si sforzerà in ogni modo di raggiungere nei *Colloqui*, calcolandone con estrema cura e con intenso controllo critico la struttura compositiva” (Sanguineti, 1975: 93-94).

Este empeño estructurador, la misma insistencia en adecuar su libro a un esquema tradicional hay que entenderlos dentro de su idea de la literatura como corrosión, como desmitificación, pero al mismo tiempo de defensa de ella misma dentro de la literatura. Desde esta perspectiva, Gozzano emblemáticamente es el poeta más conservador de su generación

en lo referente por ejemplo a la métrica. Por lo que el empeño estructurador es el de quien se propone realizar una obra de desmitificación y de ironización, o al menos de corrosión de la tradición literaria italiana desde las mismas formas de esa tradición, a las que Gozzano también propone alternancias conservadoras.

Carlo Calcaterra², destacó en referencia a la estructura de *La via del rifugio* de 1907 que pesaba sobre Gozzano todavía la sombra de una colección de poemas que él anhelaba desde los meses de la composición del "coloquio" *L'analfabeta* (1904-1905)³, incluido en la colección de 1907, y que quiso titular siguiendo a Giovanni Pascoli *Il Libro* (Calcaterra, 1948a). En este esbozo Gozzano habría incluido bastantes poemas rechazados de *La via del rifugio*, y ahora pertenecientes a los "poemas dispersos". Unos poemas que creo merecen una atención mucho mayor desde la perspectiva que estoy planteando aquí, es decir, desde la delimitación de la tendencia que hay en Gozzano a la creación de grupos de poemas afines temáticamente que construyen series con elementos recurrentes formales y temáticos tendentes al microcancionero o cancionero, algunos de gran belleza. Por ejemplo la serie *Il modello, L'altro, L'ipotesi, Il commesso farmacista*, que se mueven desde el metalenguaje común de la creación literaria, y que son perfectamente informativos de la poética de Gozzano.

Es evidente que los poemas desechados, o no admitidos en los dos libros publicados en vida plantean una fuente riquísima para el conocimiento de la obra de nuestro autor, aparte de que fueran los poemas que le dieran la primera fama de joven poeta. Como quería Eugenio Montale "un esteta provinciale, a fondo parnassiano, un giovane piemontese, malato, dannunziano, borghese, ma davvero piemontese e davvero borghese anche nelsuo mondo" (Montale, 1976: 57), uno de sus mejores intérpretes, sin duda, y seguidores en el camino de la poesía del Novecientos a la que Gozzano contribuye como pocos poetas.

El tercer proyecto poético aludido, *Le Farfalle*, de algún modo convive con los dos anteriores (o los tres si consideramos *Il Libro* anterior a *La via del rifugio*). El poema entomológico se remonta a 1907 y su redacción acompañó al autor durante su corta vida de escritor, por lo que podríamos hablar de un poemario perfectamente proyectado, que si bien mantiene una unidad formal, de contenido y en definitiva estilística, presenta problemas

estructurales de importancia al no haber sido publicado en vida del autor tal y como él deseaba y por tanto permanecer inacabado (y publicado muy parcialmente en vida del autor). De hecho, de este existen varias reconstrucciones filológicas (Sanguineti, 1990 [1973]; Rocca, 2005 [1980]) que aunque se acercan con mucha aproximación a la idea constructiva del autor a partir de la realización de su viaje curativo a la India en 1913, evidentemente no han podido completar su el proyecto, por lo demás documentable en el epistolario bastante minuciosamente.

El que el autor haya querido ajustar su poema entomológico al esquema que ofrecen los poemas didascálicos del siglo XVI, y en un segundo momento haya tomado como modelo el *Invito a Lesbia Cidonia* de Lorenzo Mascheroni, un continuador del género didascálico epistolar de finales del siglo XVIII, viene a corroborar esta tensión "conservadora" hacia la tradición que vengo comentando de Gozzano. Y más aún si pensamos que *Las Geórgicas* de Virgilio son también una de las principales fuentes de su poema didáctico titulado por él *Le farfalle. Epistole entomologiche*.

2. De lo expuesto se deduce que de los proyectos de libro de poemas con una fuerte cohesión interna que le permitiera a los distintos poemas significar en su conjunto, Gozzano solo consiguió realizar por muy distintos motivos el más ambicioso, *I Colloqui*. Un cancionero que ya en sus primeras teorizaciones, como he indicado, contemplaba, planteaba el *modus operandi* de dos de sus máximas referencias literarias de la tradición literaria tanto clásica como contemporánea. De un lado, Petrarca-(Leopardi), que va a ser el máximo modelo de la tradición arcaica italiana, y de otro lado, Charles Baudelaire, especialmente el de *Les fleurs du mal*, que representaría la cumbre de la literatura decadente europea y por tanto contemporánea a su idea de la poesía. Tres escritores que junto con muchos otros van a ser *convocados* en las páginas metaliterarias de *I Colloqui*, un libro aparecido, no hay que olvidarlo, en una época de *Manifesti*, desde luego que los futuristas italianos, a favor de la antitradición literaria considerada como obsoleta e inservible para el hombre contemporáneo.

Convendría aclarar, en este sentido, que Gozzano y los escritores que integran la corriente poética conocida como Crepuscularismo, en la que algunos críticos han incluido también la obra gozzaniana de manera muy arbitraria como he afirmado en otro lugar (Muñoz Rivas, 2006), se sitúan en

una posición muy cercana a la teorización futurista. Y de hecho se produce la integración de alguno de los escritores de algún modo “crepusculares” de este periodo en el movimiento futurista precisamente por los muchos contactos de ideología poética. Fue el caso por ejemplo de Aldo Palazzeschi, Ardengo Soffici, o Corrado Govoni, por citar a tres importantes escritores herederos directos de las poéticas italianas de finales del siglo XIX, como ha mostrado Anceschi marcadas por el “refugio en lo irracional” (Anceschi, 1990: 43-73), que también mantuvieron conexiones de poética importantes con el aludido Crepuscularismo italiano. Cambios de rumbo a veces radicales que muestran en mi opinión el castillo de arena que fue en realidad la “corriente crepuscular”.

Personalmente creo, por lo que se refiere a estas conexiones de poética visibles en Gozzano con el Crepuscularismo de principios del siglo XX, que la obra gozzaniana solo participa en la llamada corriente crepuscular si consideramos el indudable influjo común del *Poema Paradisiaco* de D’Annunzio en esta generación de escritores de entre siglos en Italia. La oposición de Gozzano al futurismo, en cambio, fue claramente visceral, en el sentido de que la tradición literaria que los futuristas querían aniquilar por ser anticuada para expresar el mundo moderno va a ser la que él convoque en su cancionero *I Colloqui* para realizar finalmente su proyecto: la ironización de la mala literatura y el triunfo del arte de la literatura.

De hecho, Sanguineti el crítico que mejor ha entendido la cuestión que estoy planteando, ha aludido a la tendencia más que evidente que hay en Gozzano a la fabricación artística directa de lo obsoleto (la aludida “estampa”) antes que de lo moderno, que puede ser susceptible de envejecer con el tiempo, frente a la modernidad violenta preconizada por los futuristas. Es decir, la tendencia a la obsolescencia de su obra poética y narrativa que lo separaría irreparablemente del contemporáneo y repudiado futurismo italiano (Sanguineti, 1990: vii).

Estoy convencido de que la atormentada composición de *I Colloqui*, por qué no decirlo, una de las mayores joyas de la literatura contemporánea en lengua italiana, hay que entenderla desde la dirección que apunta Sanguineti, es decir, de apertura hacia un nuevo mundo literario donde es la misma tradición literaria hasta Gozzano la que va componiendo cada uno

de los textos, si consideramos el cancionero en sentido amplio. Pero una apertura desde luego que irónica, paródica, basada en el *shock* sobre el que escribió Montale que tanta fortuna ha tenido en los estudios gozzaninos: "che nasce fra una materia psicologicamente povera, frusta, aparentemente adatta ai soli toni minori, e una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé" (Montale, 1976: 59).

3. Centrando el análisis ahora en el cancionero de Gozzano *I Colloqui. Liriche*, o mejor, en la estudiada, vistosa estructura que su autor le confiere a su libro de poemas, conviene tener en cuenta que la publicación se realiza en febrero de 1911 en la importante editorial milanesa Fratelli Treves Editori, que evidentemente ofrecía mayor prestigio y sobre todo difusión fuera del Piamonte y de la ciudad de Turín, donde Gozzano había adquirido una cierta fama de poeta y una reputación entre la crítica militante del momento (Emilio Cecchi, Renato Serra, Scipio Slataper), como podemos constatar en la reedición de algunas reseñas al libro que propone Mariarosa Masoero en el apéndice I de su edición de *I Colloqui* (Guglielminetti, Masoero, 2004).

El libro en cuestión recogía dos poemas de *La via del rifugio*, dos de los más narrativos y extensos, es decir, *L'amica di nonna Speranza* y *Le due strade*, los que más se adaptaban a la forma "coloquio", revisados por Gozzano a nivel sobre todo estructural y de puntuación, así como la mayor parte de las composiciones posteriores a 1907. Es precisamente sobre este material publicado en revistas donde Gozzano efectúa una bien considerable *censura* en el sentido que Cesare Segre le ofrece al término, es decir, la que el escritor realiza sobre textos de su pasado poético descartando textos o partes de textos pero no eliminándolos pensando en un presente que no existe hasta la publicación del libro (Segre, 1968).

De modo que también en Gozzano la idea del cancionero, su proyecto y sucesiva conformación, es posterior a la composición de la mayor parte de los textos, o al menos de los más importantes. Como más adelante mostraré, ya el creciente interés digamos estructural de género es significativo: por un lado, con *I Colloqui* realiza, completa un viejo proyecto de *Libro* no conseguido ya aludido. Por otro lado, y creo el más importante, el género cancionero le va a permitir mirar a la tradición literaria italiana, que para él son sobre todo Dante, Petrarca y Leopardi, pero también a la

más contemporánea y cercana a él mismo. Así por ejemplo los poemarios *Belfonte* de Francesco Pastonchi, o el apenas aparecido entonces *Homo* de Giovanni Cena que Gozzano señala ya en 1907 a Amalia Guglielminetti como modelos de libros unitarios y orgánicos en una carta del 5 de junio de 1907 (Gozzano y Guglielminetti: 29).

Esta reelaboración que Gozzano realiza con sus textos creo que se integra en el caso más normal, más común, que también contempla Segre en su estudio sobre las *Soledades* de Antonio Machado, es decir, el de escritores que vuelven sobre sus páginas y tienden a conformar sus colecciones a los ideales literarios que estos han ido elaborando o asimilando, realizando una revisión más de los aspectos formales que de los contenidos, que se mantienen decididamente (Segre, 1968: 96-97).

El ajetreo que va fuertemente ligado a las circunstancias vitales de Gozzano a partir de 1907 ha provocado la dispersión de los manuscritos gozzanianos y entorpecido su sistematización. De ello da buena cuenta la edición hasta el momento definitiva de Andrea Rocca (1977, 2005 [1980]), en la que podemos seguir perfectamente las fases de composición a través del comentario que hace a los poemas. También habría que hablar de la mucha dispersión del proyecto de cancionero, que solo lentamente se va consolidando, o apaciguando en el autor con mucha dificultad. Es sin duda el epistolario de Gozzano, especialmente el que mantuvo con Amalia Guglielminetti hasta 1910, la principal fuente de informaciones, a veces muy detalladas, de las reelaboraciones sobre los textos publicados, y especialmente sobre el proyecto de libro unitario, de sus razones (Gozzano y Guglielminetti, 1951), que no distan mucho de los comentarios al respecto posteriores y públicos del autor, como veremos.

De hecho *I Colloqui* en este sentido fue un libro construido con bastantes altibajos y enorme dedicación dicho sea de manera amplia de 1907 a 1910, y dotado de una estructura tripartita con la intención de estructurar temáticamente un relato autobiográfico muy particular, ya que debía recoger toda la experiencia vital del autor hasta el momento de composición de los poemas en cuestión. Y ello a través de la adopción de una máscara de literato que acerca si queremos el libro de Gozzano a una corriente de principios de siglo italiana pero también europea de

marginación de la literatura, de interrogación sobre el sentido de la poesía, o más directamente sobre la figura del poeta que la produce.

En realidad la máscara gozzaniana se integra en este proyecto común, en una moda de la literatura de entre siglos en Italia. Se encuentra por ejemplo en autores contemporáneos a Gozzano como el “povero fanciullo che piange” de Sergio Corazzini, el “saltimbanco” de Aldo Palazzeschi, o el “clown” de Ardengo Soffici. Y como quiere Guglielminetti, es también identificable en otros autores más conocidos universalmente, afirmando en este sentido: “La maschera del letterato (ed avere adottato una maschera è sì un debito intellettuale contratto con Nietzsche) non impedisce al lettore sensibile di scorgere nei *Colloqui* i contorni di quella ‘terra desolata’ che il vivere stava allora assumendo per un Eliot, per un Kafka, per un Rilke (Guglielminetti, 2005 [1980]: xxxviii).

Impresiona en este sentido el rico material autógrafa relativo al periodo de tiempo que va del verano de 1907 al otoño de 1910, el más intenso en la vida de Gozzano por circunstancias vitales, biográficas no precisamente marginales. Estas las podríamos sintetizar aludiendo al aislamiento terapéutico al que el autor fue sometido a partir de que se le diagnosticara la tisis aguda en 1907, viviendo sometido a la dimensión de la obra que estaba realizando en parajes naturales de montaña y marítimos. Confirmándose también en este aspecto la estrecha unión que hay entre las circunstancias vitales de Gozzano y sus textos, es decir, el que su obra literaria se alimente de sus avatares biográficos, a veces muy vistosos e intensos. Se trata por lo demás de episodios que podemos reconstruir a través del epistolario, especialmente de lo que nos ha llegado del que matuvo con la poetisa Amalia Guglielminetti, con la que también inicia una tempestuosa relación sentimental en 1907, así como con dos interlocutores más, el poeta Carlo Vallini y el crítico Giulio De Frenzi⁴. El siguiente fragmento pertenece a una carta del 20 de junio de 1908 a ella precisamente, en este ya se diseña, aunque vagamente, la estructura de *Colloqui*:

[...] Mi conforta questo: l'averè già innanzi tutto lo schema del volume nascituro e vagheggiarlo nella mia fantasia quale sarà compiuto. Sarà organico e ciclico, benchè formato di tante poesie

indipendenti, quasi tutti poemetti piuttosto lunghi. Spero abbia anch'esso la sua buona sorte... (Gozzano y Guglielminetti, 1951:109)

Insisto sobre la idea de organicidad porque Gozzano la va a repetir obsesivamente a partir del momento (1908) en el que parece que ha encontrado un hilo conector, o en su terminología, un "nexo cíclico" para los poemas anteriores y los que vendrán. De hecho, tres meses después, el 6 de octubre le escribe a Giulio de Frenzi aludiendo nuevamente a la estructura que está descubriendo para su libro de poesía, insistiendo en que se trata de "un idillio in duetempi e un intermezzo, una specie di poema composto di poesie varie, unite fra loro da un nesso ciclico: una cosa accuratissima e ardua nella forma benché romantica leggera e innocente nel contenuto (De Marchi, 1961: 1317).

Si bien estas dos citas no agotan las referencias al futuro o "nascituro" emblemático poema en el epistolario de Gozzano, creo que son suficientes para poner de relieve el creciente interés del autor en la unidad de su cancionero, o poema autobiográfico ya a partir de 1908, que en lo sucesivo va a atraer todos los intereses de Gozzano, ágil artesano del *ars limae* en un taller poético del que sabemos realmente muy poco, a pesar de la publicación del *Albo dell'officina* primero parcialmente por Calcaterra (1948b) y más recientemente en una edición crítica completa (Gozzano, 1991), la reconstrucción de los manuscritos que nos han llegado que realizó Rocca, y del limitado epistolario con que contamos. Creo en este sentido que Gozzano seguía más de cerca de lo que pudiera parecer a Baudelaire cuando este defendía que la poesía no necesitaba mayor explicación que la que ella misma contenía, o al poeta francés a través del poeta Giovanni Pascoli, una de las principales fuentes para su poesía y uno de sus máximos mediadores intelectuales que también compartía el silencio sobre la poesía que mantenía Baudelaire.

4. Un documento de excepción para nuestro análisis representa la carta que Gozzano dirige al director de la publicación católica *Il Momento* el 22 de octubre de 1910. Se trata de la respuesta a un cuestionario sobre el arte y la poesía que él había solicitado a varios artistas y escritores, y también a Gozzano, quien aprovecha de la ocasión gustosamente para hacer publicidad a su libro de próxima aparición en el mercado

editorial. Pero también para explicar herméticamente al director la estructura de su cancionero⁵, siguiendo bastante escrupulosamente los esquemas que él había esbozado y que leemos en la edición de Rocca a la que envío por contar con un rico comentario sobre las fases de composición y ajuste textual (Rocca, 2005 [1980]):

La raccolta adunerà il men peggio delle mie liriche edite e inedite e sarà come una sintesi della mia prima giovinezza, un riflesso pallido del mio dramma interiore.

Le poesie — benchè indipendenti — saranno unite da un sottile filo ciclico e divise in tre parti:

I – Il giovanile errore: episodi di vagavondaggio 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, 1961: 1349)

Mucho más compleja o desviante es la explicación que Gozzano ofrece al esquema que esboza del cancionero *I Colloqui*, al responder a la pregunta que el cuestionario le plantea sobre los objetivos artísticos perseguidos con su arte. De hecho, refuerza la idea del relato autobiográfico que hay en ciernes, así como el juego de desdoblamientos que apoyan el poema inicial y final de la colección con el título homónimo de *I Colloqui*, afirmando:

Non credo che l’artista e il poeta in specie, possa e debba avere coscienza del suo sentimento, chiaroveggenza della sua arte e della sua meta. E credo poi pericoloso e difficile il parlarne pubblicamente. Le poesie che sto adunando non sono opera mia, ma della mia vita, della mia adolescenza e della mia giovinezza; io ho fatto — come ho saputo — i versi; ora che li sto adunando posso forse notare nel loro insieme una tendenza che mi compensa delle mie fatiche e mi consola: l’ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all’idealismo più sereno (De Marchi, 1961: 1349-1350)

Las citas creo que condensan bastante el material teórico fundamental con el que Gozzano presenta su colección de poemas *in fieri* no ya al director de *Il Momento* sino a los futuros fieles lectores que esperan una nueva entrega. El resto del contenido de la carta es de gran ambigüedad, sobre todo en lo referente a las alusiones que Gozzano hace al “bisogno di fede”, la “crisi della chiesa”, o mejor aún, “le eresie che turbano la chiesa”, en un contexto clerical como el de *Il Momento*, cuya

consideración nos alejaría de nuestros objetivos en estas páginas. Por mi parte diría que este tono de Gozzano en la carta se acerca peligrosamente al tono que solía usar en las entrevistas, o pseudoentrevistas, a veces fingidas como ha demostrado Franco Contorbia en su estudio sobre los mecanismos ficcionales de este tipo de discursos gozzanianos al que envió (Contorbia, 1980) donde desenreda la retórica del "sofista" Gozzano en sus intervenciones públicas en general.

5. Creo que es decisiva la ambientación que Gozzano propone en la carta a *Il Momento* para su libro, claramente llena de ambigüedad y de sarcasmo, y por tanto de tierna provocación. Sobre todo en lo referente a la delimitación de género, más a favor de la poesía (*colloquio*) que de la prosa (*romanzo*). Una cuestión que ha hecho pensar a Niva Lorenzini con mucha perspicacia de que bien pudiera tratarse más que de un cancionero de la parodia del género cancionero. O de la parodia del "romanzo di formazione" al que alude Gozzano, ya que según afirma ella "Gozzano costruisce un canzoniere lirico attraverso operazioni di montaggio che costringono un materiale occasionale quanto a ideazione, temi, e scelte espressive, a mimare la continuità fittizia del romanzo di formazione (Lorenzini, 1992: 11).

El libro, *I Colloqui*, según indica el mismo Gozzano, narra en tres secciones (*Il giovanile errore, Allesoglie, Il reduce*) una historia autobiográfica de redención, de la desviación a la progresiva recuperación del espíritu. Y de hecho, el texto se organiza en torno a una historia psicológica narrada por un protagonista que cambia a menudo de identidad de poema a poema, de sección a sección. Así, para garantizar de algún modo la homogeneidad (y ambigüedad), Gozzano introduce en posición inicial y final del cancionero dos poemas que mantienen el título homónimo de la colección, *I Colloqui*, garantizando así también la cohesión de las distintas partes del libro al menos a nivel formal y discursivo, ya que lo que se anticipa en ambos poemas *I Colloqui* es el contenido del cancionero gozzaniano, al que se mira desde una retrospectiva bastante ambigua, aludiendo a un texto del pasado ya impreso.

Como ha subrayado Niva Lorenzini, en su estudio sobre *I Colloqui*, en ambos poemas de título homónimo el protagonista veinteañero que se lamenta de la precoz "senilidad" en primera persona en los modos del relato

homodiegético se alterna al "egli" visualizado en posición extradiegética, proyectando un "io" desdoblado en un "fratello muto", principal introductor, anticipador singular del protagonista. Un protagonista que en ocasiones coincide claramente con el autor real, que a su vez coincide con el narrador, también de aspecto cambiante a lo largo de la "novela sentimental", o del poema autobiográfico. En este sentido, el estudio de Lorenzini es enormemente clarificador, indicando bastante acertadamente las líneas maestras del entrecruzamiento de identidades, de las "máscaras" de Gozzano aludidas más arriba a través de los poemas de *I Colloqui*. Propongo una cita en la que Lorenzini analiza con concisión el juego de identidades que Gozzano plantea en su cancionero, enviando a las páginas de la edición de Rocca (2005):

Si accampa sul proscenio un soggetto abile nei travestimenti, che gli restituiscono l'"immagine", il "ritratto" (*I Colloqui*² III, vv. 1-2, p. 218) i fotogrammi di sé: da "pallido bambino" a "adolescente cieco di desiderio" (*L'ultima infedeltà*, vv. 2 e 6-7, p. 139), da "avvocato" (*Le due strade*, I, v. 15, p. 141) a "monello giocondo" (*Alle soglie*, v. 1, 157), da letteratissimo e settecentesco "Paolo" uscito dalle "pagine remote" (*Paolo e Virginia*, vv. 1 e 4, p. 162) di Bernardin de Saint-Pierre a ottocentesco poeta sentimentale che abiura alla sua vocazione, da "esteta gelido" (*La Signorina Felicita*, VI, v. 321, p. 578) a inaridito "esule" (Lorenzini, 1992: 10)

Póngase atención en que el "io" que sufre y pena, como sujeto biográfico, es contemporáneamente el autor de una colección de versos sobre su propia juventud. Es un sujeto literario entonces de un texto ya concluido y editado en el mismo momento en que se inicia el nuevo texto, el que contiene *I Colloqui*. Insisto en el estudio de Lorenzini ya que creo que es el más clarificador y pulcro, especialmente cuando se refiere a la ambigüedad que propone Gozzano definiéndola como resultado de una "escritura al cuadrado": "È naturale che da simili premesse scaturisca sino alle terzine di apertura una scrittura al quadrato, esperienza compositiva in atto e testimonianza editoriale di una vicenda creativa già archiviata" (Lorenzini, 1992: 10).

La dispersión aparente, así como la mucha ambigüedad que Gozzano le ofrece a su cancionero no es más que un juego de espejos, ya que el autor no nos engaña cuando insiste en el "sottile filo ciclico" que cohesiona la trama de cada uno de los poemas, al menos en una lectura atenta. Una

trama que a través de las distintas máscaras que va adquiriendo el personaje del cancionero que según el primer esquema esbozado por Gozzano se iba a titular "I canti dell'attesa" como leemos en la edición de Rocca (2005: 665) se va a realizar a través de una "andadura discursiva", que más que la sutil arquitectura en tres secciones muy marcadas temáticamente y aparentemente autónomas que Gozzano propone para sus poemas, es la que ofrece la unidad al cancionero gozzaniano, como han destacado la mayoría de los críticos que vengo citando hasta ahora.

Una discursividad narrativa que va progresivamente ocupando el espacio lírico de los extensos poemas narrativos de *I Colloqui* donde el autor controla, mide la cantidad exacta de coloquialidad que es posible usar para implicar poéticamente a la tradición literaria no solo decimonónica. Y lo hace a través de la ironía, el principal motor de la poética de Gozzano, y la principal inductora al silencio de su poesía ya a partir de *La via del rifugio*. La ironía funciona además, dicho sea sintéticamente, como anunciadora de la desilusión, reveladora del engaño de la literatura que es ficción y no vida.

En este sentido, las intenciones paródicas, o humorísticas, algunos críticos las han querido interpretar acercando la poética de Gozzano al mundo humorístico de Luigi Pirandello, uno de los literatos más deconstruccionistas de la literatura decimonónica italiana, como ha planteado Gigliola De Donato quien alude incluso a Italo Svevo, según afirma "quanto meno per la scelta antinaturalistica e per il tempestivo rifiuto dei miti attivistici e nazionalistici della sua generazione e del suo stesso ceto sociale" (De Donato, 1992: 29).

En Gozzano la narratividad si de un lado despojaba a los poemas de su espacio lírico, de otro lado conseguía ofrecer unidad al grupo de poemas. Es algo que detectó enseguida Montale cuando definió a Gozzano como "narrador parnasiano": "Il verso di Gozzano è un verso funzionale, narrativo, un verso che colma e sostiene la strofa e in cui è difficilissimo scoprire le zeppe e avvertire quei salti d'aria, quei dislivelli, quei *bathos* che sono così frequenti nei grandi lirici" (Montale, 1976: 58).

Parece evidente por tanto que es el elemento narrativo que señalaba Montale, o los procedimientos narrativo-discursivos a veces de gran sofisticación los que van ofreciendo estructuración al texto de *I Colloqui*. Como por ejemplo los que encontramos en el poema-relato en versos

“fáciles” *La signorina Felicita* (1909), la obra maestra de Gozzano, que es en realidad un cuento en verso que contiene la mayor parte de los procedimientos estilístico-retóricos que Gozzano desarrolla en su cancionero. En este sentido, Sanguineti ha considerado precisamente estudiando el poema aludido, uno de los más famosos de la literatura italiana, la organicidad de *I Colloqui* atendiendo al resultado final de los distintos enmascaramientos y de su calculada distribución que vienen a conformar el “romanzo autobiografico” de Gozzano, afirmando:

L’organicità del *Colloqui*, del pari, non si fonda piú sopra la struttura lirica di un canzoniere, ma proprio sopra la costruzione di “una sorta di romanzo autobiografico”. Inutile aggiungere che l’ambiguità allusiva delle risoluzioni di Gozzano riflette i limiti storici e di classe, da piccolo borghese onesto, della sua situazione concreta (Sanguineti, 1975: 112)

6. Una de las cuestiones de entre las muchas que se podrían plantear sobre la estructura de *I Colloqui* tiene que ver con la originalidad del cancionero goliárdico de Gozzano que aquí estoy afrontando evidentemente solo desde una amplia generalidad. Es un tema que se relaciona íntimamente con toda la obra del autor piemontés y que ya he señalado al principio del estudio cuando aludí a la tendencia a la “stampa”, a la condensación de la realidad que Gozzano realiza en sus “grabados”, “retratos” que Sanguineti consideraba el secreto de la poética de los objetos gozzaniana (Sanguineti, 1990).

Y efectivamente, el mismo autor cuando publicó su libro añadió la palabra “Liriche”, lo publicó con el título *I Colloqui. Liriche* para que no se confundiera o cuestionara *a priori* el contenido lírico de sus poemas, de su cancionero. Creo que la cuestión de la originalidad en Gozzano debe entenderse desde su concepción de la literatura y especialmente de la poesía, eminentemente de ocultación y de diversión, de estricta, festiva tradición goliárdica como he señalado. Como distanciamiento crítico e irónico, o leopordianamente, distracción del dolor, aunque con grandes distancias con respecto a la posición de Leopardi, en el sentido de que en Gozzano no se actualiza la concepción de la literatura como memoria de la infancia según el esquema romántico-tipo, sino como distanciamiento crítico que a menudo abre el espacio a la ironía o el humorismo.

La cuestión de la originalidad de la poesía de *I Colloqui*, que si bien desborda los límites de este estudio, ha sido también planteada por Niva Lorenzini cuando constata que en el interior del verso de Gozzano se echa en falta la “espera” de la poesía, el espacio de las intermitencias, de los intersticios que la consienten, afirmando en este sentido:

Di fatto la “stampa” è il già dato, e il verso che manipola versi altrui è principalmente operazione di montaggio che si nega all’autenticità come a qualsiasi trasmissione di contenuti o di “racconto”, portando all’estremo la crisi di un potere rappresentativo della parola in una società, quella industriale del primo Novecento, che rende inutile l’“intrattenimento” poetico (Lorenzini, 1992: 14)

La defensa de la literatura que realiza Gozzano creo que alcanza sus más altas cotas justamente en el cancionero *I Colloqui*, y ya este es un motivo de originalidad si pensamos en el panorama poético en el que nace su poesía, el de la fase terminal de los tres principales líricos del siglo XIX, Carducci, Pascoli y D’Annunzio. Una defensa realmente aristocrática, palabra que recurre en la bibliografía crítica, en el sentido de que consciente como pocos de la crisis institucional de la literatura de su tiempo en Italia, inaugura un replanteamiento de la actividad poética a través de la desmitificación de la poesía y la liquidación del estilo alto. Es decir, de las convenciones a las que el lenguaje poético decimonónico terminaba ajustándose, en aras de una apertura de formas y contenidos que creo no ha tenido precedentes en la literatura italiana contemporánea. Es este por lo demás otro de los aspectos que mejor muestra la enorme distancia que hay entre la obra madura de Gozzano y la poesía “crepuscular” que le fue contemporánea.

Abordando justamente esta problemática que aquí solo estoy esbozando, Gianluigi Beccaria creo que capta y sintetiza perfectamente la operación compositiva de Gozzano en *I Colloqui*, y también su novedad y profunda originalidad cuando afirma:

Il nuovo entra nel Novecento, lo inaugura, senza che ci sia bisogno di inventare un nuovo linguaggio. Linguaggio, il suo, di sposta saturazione e di vecchiaia, ma con eleganze e tratto leggero, senza euforie-frenesie o incendi dei libri, come se si dovesse tornare da capo a compitare l’abbicci (Beccaria, 1989: 231)

La poesía, o más propiamente, el viaje (*Le voyage*) que Baudelaire propone en *Les fleurs du mal* está íntimamente ligado al personaje-máscara por antonomasia de *I Colloqui, Totò Merúmeni*, el *alter ego* más devastador, penetrante e influyente que viene a sintetizar el contenido de la tercera parte del cancionero de Gozzano, "Il reduce". La emblemática mediación del *L'Héautontimorouménos* de Baudelaire creo que es solo un signo inequívoco de la presencia del poeta francés entre otros muchos signos que desde luego no se le han escapado a la crítica gozzaniana, por ejemplo a Cesare Federico Goffis, cuyo análisis del legado de *Les fleurs du mal* en la obra de Gozzano me parece definitivo sobre todo en el rastreo de la técnica del *maquillage* en *I Colloqui* y otros poemas del periodo de madurez, así como en las conclusiones de su estudio donde se pone de manifiesto el que *Totò Merúmeni* sea también el símbolo de una "crisis histórica" que es la que realmente está detrás del cancionero gozzaniano, silenciosamente (Goffis, 1985). Lo cierto es que en *I Colloqui* hay muchos senderos que conducen al libro de Baudelaire, sin duda a su estructura desromantizadora planteada también, como en la carta de Gozzano analizada, en sentido antitético pecado-salvación, como detectó Guglielminetti (2005 [1980]), aunque aquí ambas perspectivas están tan mezcladas que es más difícil sacar una conclusión salvadora, o religiosa.

Personalmente creo, conclusivamente, que la tensión estructural con que Gozzano construye su cancionero, o si queremos su novela autobiográfica, o amorosa, tienen mucho que ver con una ideología literaria que él nunca abandonó, y que he esbozado a lo largo de estas páginas. Es decir, la defensa de la literatura, del amor por la literatura, su recuperación crítica justamente en un tiempo de crisis profunda de las instituciones poéticas pero también de crisis de la burguesía europea y muy particularmente la italiana, que se preparaba para afrontar la inminente Gran Guerra que se avecinaba. En un mundo entonces donde tenía un sentido la inautenticidad de la vida en la mentira reflejada de la literatura.

Referencias bibliográficas.

- 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. (1960), *Realtà, tecnica e poetica di Gozzano* [1958]. *EnAstrazione e realtà*. Milano: Rusconi & Paolazzi, pp. 83-119.
- Bàrberi Squarotti, G. (1985), *Gozzano: letteratura e vita*. En *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, pp. 61-78. Firenze: Olschki.
- Beccaria, C. (1989), *Canto e controcanto: Guido Gozzano* [1983]. En *Le forme della lontananza*. Milano: Garzanti, pp. 227-232.
- Binni, W. (1940), *Linea costruttiva della poesia di Gozzano*. *La Ruota*, III^a serie, giugno, XVIII, 153-159.
- Calcaterra, C. (1944), *Con Guido Gozzano e altri poeti*. Bologna: Zanichelli.
- Calcaterra, C. (1948a), *Della lingua di Guido Gozzano*. Bologna: Libreria Editrice Minerva.
- Calcaterra, C. y De Marchi, A. (1948b), edición de G. Gozzano, *Opere*, Milano, Garzanti.
- Contorbia, F. (1980), *Il sofista Subalpino. Tra le carte di Gozzano*. Cuneo: L'Arciere.
- De Donato, G. (1991), *Lo spazio poetico di Guido Gozzano*. Roma: Editori Riuniti.
- De Marchi, A. (1961), edición de G. Gozzano, *Poesie e prose*. Milano: Garzanti.
- Goffis, C. F. (1985), *Totò Merùmeni "Heautontimorumenos"*. *Misure Critiche*, gennaio-marzo, 29-52.
- Gozzano, G. (1907¹), *La via del rifugio*. Genova-Torino-Milano: Streglio.
- Gozzano, G. (1914), *I tre Talismani*. Ostiglia: "La Scolastica" di A. Mondadori & C. Editrice.
- Gozzano, G. y Guglielminetti, A. (1951), *Lettere d'amore*, ed. de E. Asciamprener. Milano: Garzanti.
- Gozzano, G. (1991), *Albo dell'officina*, ed. de N. Fabio y P. Menichi. Firenze: Le Lettere.
- Guglielminetti, M. (1974), edición de *I Colloqui e prose. I Crepuscolari*. Milano: Edizione Scolastiche Mondadori.
- Guglielminetti, M. (2005 [1980]), *Introduzione*. En G. Gozzano, *Tutte le poesie*, ed. de A. Rocca. Milano: Mondadori, pp. xi-xlvi.

- Guglielminetti, M. (1984), *La "Scuola dell'ironia": Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschki.
- Guglielminetti, M. (1993), *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza.
- Guglielminetti, M. y Masoero, M. (2004), edición de G. Gozzano, *I Colloqui*. Milano: Primato.
- Lorenzini, N. (1992), I "Colloqui" di Guido Gozzano. En *Letteratura italiana Einaudi*, pp. 1-33. Torino: Einaudi.
- Martin, H. (1971 [1968]), *Guido Gozzano*. Milano: Mursia.
- Marzot, G. (1970), *Il decadentismo italiano*. Bologna: Cappelli.
- Masoero, M. (1982), Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano. *Otto/ Novecento*, marzo-aprile, 169-258.
- 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*, pp. 54-62, Milano, Mondadori.
- Muñoz Rivas, J. (2006), Crepuscularismo y futurismo en la primera poesía italiana del Novecento. *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 estructuralista (con Cesare Segre). *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría de la Literatura*, 19/20, 129-160.
- Muñoz Rivas, J. (2013), El canto popular narrativo en la poética y poesía de Guido Gozzano. *Annuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes* (en prensa).
- Rocca, A. (1977), Tra le carte di Guido Gozzano. *Studi di filologia italiana*, XXXV, 395-471.
- Rocca, A. (2005 [1980]), edición de G. Gozzano, *Tutte le poesie*, "Introduzione" de M. Guglielminetti. Milano: Mondadori.
- Sanguineti, E. (1961), *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- Sanguineti, E. (1975 [1966]), *Guido Gozzano. Indagini e letture*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, E. (1977), Guido Gozzano. En *Letteratura italiana. I Contemporanei*. Milano: Marzorati, pp.515-529.

Sanguineti, E. (1990 [1973]), edición de G. Gozzano, *Le poesie*. Torino: Einaudi.

Segre, C. (1969⁴), Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado. En *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*. Torino: Einaudi, pp. 95-134.

¹Imprescindible es en este sentido la lectura del *Quaderno petrarchesco* así como del *Quaderno dantesco* que testimonian el profundo estudio que realizó Gozzano de ambos autores, realizado en los años sucesivos a la publicación de *La via del rifugio*, y como señala Masoero que ha editado los cuadernos, claramente a la búsqueda de una identidad literaria después de la crisis sucesiva al abandono de las teorías esteticistas de D'Annunzio (Masoero, 1982: 169-170).

²Carlo Calcaterra aclara el proyecto juvenil gozzaniano en estos términos: "Quel titolo *Il Libro* si era fisso nella sua mente per la figurazione dell'uomo innanzi al mistero, che il Pascoli aveva data nei *Primi poemetti* (Bologna, Zanichelli, 1904) [...] *Il Libro*, il gran Libro sublime era nelle sue meditazioni la Natura, alla quale sola, tra le nostre fantasticherie, le nostre divagazioni, i nostri deliramenti può essere chiesta una verità prima" (Calcaterra, 1948a: 63).

³*L'analfabeta* (1904-1905) es una de las primeras composiciones que conformarían la forma, o "estructura" coloquio. Calcaterra ofrece una definición de "coloquio" según lo entendía Gozzano que podría ser útil: "Cronologicamente [*L'analfabeta*] è per la forma uno dei primi 'colloqui' gozzaniani e dimostra come questo modo d'arte, dal poeta designato con la parola 'coloquio', venisse quasi naturalmente da un suo modo discorsivo di porsi innanzi a se stesso e innanzi agli altri, tra le immagini e i pensieri, che sono in noi suscitate nelle parvenze del mondo reale e di quello ideale" (Calcaterra, 1948a: 63).

⁴ Para Andrea Rocca el epistolario permite reconstruir "Il sorprendente processo di osmosi per effetto del quale ogni occasione biografica vi è condotta a trascendere il piano del vissuto, istituendosi, oltre che come parola avente corso nella realtà, quale momento di una dialettica autocomprensione intesa a riscattare *in toto* la convenzionalità dell'"evento": quindi tendenzialmente a risolvere (sul limitare dell'"altra riva", appunto, senza residui) l'inautenticità della Vita nella menzogna riflessa della Letteratura" (Rocca, 2005: 661).

⁵Gozzano reproduce bastante fielmente el segundo borrador del esquema de *I Colloqui* que se conserva en el manuscrito catalogado como AG VIII a en el Centro de Estudios para la Literatura italiana en el Piamonte de la Universidad de Turín (Rocca, 2005: 667), aunque sin citar las composiciones que los apartados contienen, que cambian del esquema originario al definitivo también reproducido en la edición.