

Revista de **Filología Románica**

ISSN: 0212-999X

<http://dx.doi.org/10.5209/RFRM.55629>



EDICIONES
COMPLUTENSE

La amiga, la hermana y la amante: los retratos femeninos como superación del canon de final de siglo en tres poetas crepusculares¹

Elisa Borsari²

Recibido: 19 de noviembre de 2015 / Aceptado: 25 de febrero de 2016

Resumen. Este artículo aborda la visión de la mujer que tres exponentes del “crepuscularismo” —Sergio Corazzini, Giulio Gianelli y Guido Gozzano—, presentan en sus poemas a principios del siglo xx en Italia. Se realiza una comparación de las principales imágenes femeninas que aparecen en sus textos, destacando los contextos culturales del que son herederos, así como aquel en el que los poetas crepusculares viven. Las figuras femeninas que van desgranándose en sus poemas son un destacado exponente de los atributos históricos que definen el movimiento crepuscular y permiten una aproximación al punto de ruptura/superación de los cánones de la época.

Palabras clave: Poesía del crepúsculo; Sergio Corazzini; Giulio Gianelli; Guido Gozzano; Mujer; Retrato femenino.

[en] The friend, the sister and the lover: the female portraits as overcoming the canon of the end of century in three Twilight poets

Abstract. This paper discusses the view of women that three exponents of the Twilight poetry (“crepuscularismo”) —Sergio Corazzini, Guido Gozzano and Giulio Gianelli—, offer in their poems in the early twentieth century in Italy. We provide a comparison of the main female portraits given in their texts, highlighting the cultural contexts of that the three poets are heirs as well as the one in which they live. The female images that appear in their poems are a leading example of the historical attributes that define the Twilight movement and allow an approach to the breakpoint / overcome of the canons of the age.

Keywords: Twilight Poetry; Sergio Corazzini; Giulio Gianelli; Guido Gozzano; Woman; Female portrait.

Sumario: 1. La poesía del crepúsculo y sus exponentes. 2. Referentes poéticos y estéticos. 3. Las imágenes de la mujer en los poetas del crepúsculo. 3.1. La amiga. 3.2. La hermana. 3.3. La amada. 3.4. Otras representaciones. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía citada.

Cómo citar: Borsari, E. (2017). La amiga, la hermana y la amante: los retratos femeninos como superación del canon de final de siglo en tres poetas crepusculares, en *Revista de Filología Románica* 34.1, 63-89.

1. La poesía del crepúsculo y sus exponentes

En el alba del siglo xx, la poesía italiana se encuentra en su crepúsculo. Esa era al menos la opinión de la crítica en el momento en que surge un grupo de creadores,

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a la Posdoctoral Talento 2016 (Universidad de La Rioja - Gobierno de La Rioja).

² Universidad de La Rioja
Email: elisa_borsari@yahoo.it

de una intensidad y modernidad hasta ese momento desconocida. De hecho, el 1 de septiembre de 1910³, entre unas nuevas y complejas líneas poéticas y personales, aparece por vez primera el término «poesía del crepúsculo» en el periódico *La Stampa*⁴. El crítico Giuseppe Antonio Borgese acuña la etiqueta en su artículo «Poesia crepuscolare», con el que intenta localizar históricamente un nuevo movimiento literario que se desarrolla en los confines del siglo, en la zona sombría del crepúsculo, cuando la luz de la gran tradición de los maestros del ochocientos —D’Annunzio, Pascoli, Carducci— se apaga. Según Borgese, los crepusculares expresan «una scuola poetica ogni giorno più numerosa: quella dei lirici che s’annoiano e non hanno che un’emozione da cantare: la torpida e limacciosa malinconia di non aver più nulla da dire e da fare» (Borgese 2010: 3).

Sujetos a numerosas influencias, los poetas del crepúsculo surgen en un entorno movedido durante un arco muy limitado de tiempo. El movimiento se desarrolla velozmente en un periodo de muy pocos años: entre 1903, el año en el que aparece *Armonia in grigio et in silenzio* de Corrado Govoni, y 1911, el año de publicación de *I Colloqui* de Guido Gozzano⁵. En la nómina del movimiento suele incluirse a poetas que se encuentran en Piamonte, sobre todo en Turín, en donde vivieron Gozzano (1883-1916), Carlo Vallini (1885-1920), Nino Oxilia (1888-1917), Carlo Chiaves (1883-1919), Giulio Gianelli —*Gianellino*— (1879-1914); en Roma, la ciudad de Sergio Corazzini (1886-1907) y de Fausto Maria Martini (1886-1931); y en Romaña, en donde tuvieron su residencia Corrado Govoni (1884-1965) y Marino Moretti (1885-1979).

Los poetas mencionados bajo el marbete «crepuscular» (Muñoz Rivas 2006) realizaron su obra sin sentirse aludidos; fue la crítica quien los reunió a partir de las afinidades y semejanzas temáticas y tonales, y quien etiquetó su poética con este nombre en principio despectivo. Por ese mismo motivo no existe ningún documento ni manifiesto constitutivo del grupo. Sin embargo, los poetas crepusculares, según los críticos posteriores a Borgese⁶, no son el anochecer de una época, sino que su-

³ El texto se encuentra después publicado en Borgese 1911. Su artículo se centra en los poetas Marino Moretti, Fausto Maria Martini y Carlo Chiaves.

⁴ En realidad, ya un año antes, en una crítica de Cecchi, aparecida en *La Voce*, al poemario *Via del rifugio* de Guido Gozzano, aparece el término «crepúsculo», aunque sin el carácter destacado de etiqueta, ya que se muestra en el texto entre líneas, durante la evocación de un nuevo tipo de esteta: el amigo veterano, envidiado de amantes, que ha sido robado y está suficientemente enfermo para no sentirse sano: después de esta descripción en la que el poeta desilusionado deja atrás todo el bagaje incómodo de sus «padres literarios», el crítico afirma que este nuevo poeta humillado se refugia en otro tipo de poesía, anterior, y que se hace más pequeño y es reconducido «in un crepuscolo dove sente di offrir meno bersaglio al dolore» [1912 ed.: 111]. Cecchi emplea el concepto de «escuela de poesía»: «Il Gozzano è il poeta maior, il messia di questa scuola di vita quasi più che di poesia, il che spiega la vasta fama rappresentativa che ormai gli si compete. Della quale scuola, frattanto, s’egli è il Messia, Sergio Corazzini sarebbe stato in certo modo il Battista». [Ibid.: 113].

⁵ Tesis propuesta por Quatela (1988). Sanguineti (1965) extiende este período hasta los años treinta de Montale, mientras Tedesco (1971) atribuye esta condición crepuscular a toda la literatura italiana hasta la primera mitad del ‘900 y engloba dentro de esta «tendencia» también a Ungaretti y Quasimodo.

⁶ Petronio (1937: 5-6): «Accadeva in fondo quello che accade ad ogni generazione, in cui alcune forme di poesia predominano e vengono ripetute dai più, un poco dietro l’influsso di chi per loro mezzo ha saputo raggiungere l’arte o più semplicemente la fama, un poco perché una comune disposizione spirituale fa sentire quelle forme come le più adatte all’estrinsecazione del proprio stato d’animo: si formano così quelle che noi chiamiamo scuole o movimenti letterari, ma che in realtà solo difficilmente e solo fino ad un certo punto sono letterari, ché per lo più sono invece l’eco e il riflesso di movimenti spirituali, i quali determinano non solo la scelta dei temi, ma persino ciò che si suole chiamare la tecnica»; Montale (1951: 59): «[sobre Gozzano] più artista dei poeti del suo tempo [...] (p. 61) pochissimo romantico e pochissimo “poeta”»; Anceschi y Antonielli (1953: XXIX) «I crepuscolari portarono all’estremo la situazione, la descrissero nel suo dissolvimento, fino in fondo, facendola interiore, e portarono innan-

ponen, por el contrario, el amanecer del nuevo siglo italiano. Diferentes estéticas conviven en rápida evolución, entre luces y sombras, en una época poliédrica en la que el fervor poético emplea diferentes modelos: de una parte, los clásicos italianos; de otra, se manifiesta una apertura hacia varios referentes extranjeros, más allá de su pertenencia a una escuela o a un movimiento.

En este estudio se presentan los principales modelos de retrato femenino registrados en tres exponentes del movimiento crepuscular: Corazzini, Gianelli y Gozzano. A través de sus textos se pretende mostrar la superación de sus referentes poéticos en las figuras de la amiga, la hermana y la amante, convertidas en interlocutores líricos fundamentales. La elaboración de este análisis se desarrolla en tres apartados: en primer lugar, se expone una síntesis panorámica sobre las fuentes poéticas más significativas del retrato femenino, a las cuales, según la crítica, los tres poetas crepusculares que aquí se analizan han tenido acceso; en segundo lugar, se revisan las imágenes-clave de la mujer presentes en los poemas de cada autor, poniendo particular énfasis en las figuras de la amiga, la hermana y la amante, que emergen como los modelos característicos del movimiento crepuscular. Además, se realiza un rápido *excursus* sobre otros tipos de retrato femenino que aparecen en sus obras. En el tercer y último punto, se concluye cómo estos poetas crepusculares han asimilado, han superado y se han liberado de los cánones heredados en la lírica de la época a través del tratamiento de la figura femenina, y en particular las tres representaciones destacadas en el apartado anterior.



Fig. 1. El artículo «Poesia crepuscolare» de G. A. Borgese.

zi, con discrezione celata nella malinconia, nuove ragioni ed esigenze.»; Sanguineti (1966: 22): «[sobre Gozzano] un'arte diversa, degna davvero dei tempi, consapevole di sé e dei suoi limiti stretti, capace di porsi, insieme, come parodia del sublime posticcio e frodolento, artificiosamente coltivato dal dannunzianesimo trionfante, e come cruda e impassibile denuncia di quella prosa che non può essere vinta né temperata, e che ormai domina per intero, senza speranza di alcuna redenzione nell'arte, la mediocrità della vita borghese».

2. Referentes poéticos y estéticos

En 1930, Mario Praz, en su ensayo fundamental *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, traza magistralmente el perfil de la «femme fatale» que tanto subyugó la fantasía de la literatura occidental, desde Esquilo y Sófocles, hasta los poetas románticos, pasando por el imaginario medieval y los escritores isabelinos ingleses. El mito de la mujer diabólica —bruja, lujuriosa, exótica— se traduce en la figura de la medusa (cap. I), mujer-animal —como la Esfinge— que es perfecta representación del tema literario de la atracción por lo bello horrible —el «delightful horror»⁷—, dentro de la estética de lo macabro y de la relación entre belleza y muerte. Interesante es el *excursus* literario sobre la transfiguración de la sonrisa de la Gioconda hasta el pasaje de Walter Peter que convierte la Mona Lisa en mujer-vampiro⁸. Según el autor es D'Annunzio quien introduce el tópico de la mujer seductora en la literatura finisecular italiana⁹. Hacia el final del capítulo cuarto —«La belle dame sans merci»—, describe la influencia de anteriores autores franceses, como Baudelaire y Flaubert, e ingleses, como Keats, Tennyson y en particular Swinburne —a través de sus traducciones al francés—, que sirvieron de modelo para las mujeres cantadas por «il Vate».

Praz, unas páginas después, hace suya la observación de Gargiulo e introduce en su argumentación el concepto de «super-mujer» dentro del marco de la escritura *dannunziana*, —«Pantea è dunque la traduzione d'Ippolita nel mondo super-umano: è la “superfemmina”, assoluta bellezza, assoluto istinto, assoluta perversità, assoluto fascino...»¹⁰. Esta supermujer conlleva un significado negativo, representa la meretriz total: agresiva, cruel, histérica, enferma, sensual. Pero además de este modelo influyente, existen otros que generan otras imágenes poéticas de mujer, entre ellas, la figura etérea, virginal, diáfana, metáfora de la mujer-flor recurrente en la lírica finisecular italiana.

El estado de la cuestión no se restringe a estos trabajos clásicos. Más recientes son los estudios sistemáticos sobre la influencia que el movimiento de los prerafaelitas ejerció sobre el imaginario literario italiano a finales del siglo XIX y principios del XX¹¹. Antinucci (2010) trae a colación estas correspondencias poéticas entre la obra de los prerafaelitas, D'Annunzio¹² y Gozzano, uno de los máximos exponentes del movimiento crepuscular. El título mismo, «*Gelida virgo: alcune note sul preraphaelismo crepuscolare di D'Annunzio e Gozzano*», esboza esta combinación entre santa y pecadora en la representación femenina, que desde Dante Gabriel Rossetti llega hasta la primera producción de Gozzano a través de D'Annunzio. Según Antonucci, «D'Annunzio attinge contemporaneamente alla pittura e alla poesia preraphaelite, rielaborandone immagini e suggestioni poetiche che confluiranno in uno

⁷ Tratado por Edmund Burke en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* en 1757.

⁸ «Ella è più vetusta delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta ed ha appreso i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari e ne serba attorno a sé la luce crepuscolare». (*Pater en una Lettera*, vol. I, p. 125, en Praz 1992⁹: 216).

⁹ «Fu D'Annunzio a presentare ai lettori italiani (nel “Mattino” del 18-19 gennaio 1893, poi nel *Poema Paradisiaco*, lo stesso anno) la donna fatale adunante in sé tutta l'esperienza sensuale del mondo» (Praz 1992⁹: 226).

¹⁰ Gargiulo en Praz 1992⁹: 234.

¹¹ Unos ejemplos pueden encontrarse en los trabajos de Woodhouse 1984 y 1988, Curry 1993 y Pieri 2001, 2004a, 2004b y 2007.

¹² «Il vate può essere considerato una figura-chiave nella diffusione dell'estetica preraphaelita in Italia, soprattutto a partire dagli anni '80, ovvero nel primo periodo di penetrazione delle opere del gruppo inglese inaugurato

stile personalissimo»¹³. A través del análisis pormenorizado de dos textos —«Due Beatrici» de Gabriele D’Annunzio publicado en *La chimera* (1890)¹⁴ y los sonetos «La preraphaelita» y «L’antenata» de Guido Gozzano (1903)—, se corrobora esta descendencia literaria¹⁵.

Garosi (2009), a propósito del componente creativo de D’Annunzio, desvela un mecanismo psíquico de poder que, en su discurso narrativo, se traduce en el uso de dos retratos femeninos dicotómicos estereotipados: la mujer fatal frente a la mujer ángel¹⁶. En ambos tópicos, sostiene la autora del artículo, «la mujer, identificada con un objeto estético, es, una vez más, despojada de su individualidad y forzada a representar una entidad pasiva y ornamental»¹⁷.

Como complemento de este apartado sobre los referentes poéticos de modelos femeninos con los que los poetas del crepúsculo tuvieron contacto directo e indirecto, es necesario recordar la particularidad del período —especialmente inestable y confuso, caracterizado por la crisis, moral e histórica— en el que se desarrolló el movimiento¹⁸. Nos encontramos en los umbrales de la Primera Guerra Mundial. Se asientan las bases filosóficas del ‘Übermensch’¹⁹ —la superioridad del hombre, también respecto a la mujer— y la capacidad liberadora del arte, derivadas de los escritos de Nietzsche²⁰.

La tradicional discriminación sexual, herencia de una visión patriarcal-machista con un fuerte componente religioso de origen medieval —en particular con la introducción del poder de la Iglesia en materia de matrimonio—²¹, se ve acentuada en su actitud misógina por los «descubrimientos pseudocientíficos de los “naturalistas”, biólogos, sociólogos, antropólogos, médicos y psiquiatras». Lo que se «trasluce en

dalla morte di Rossetti nel 1882 e culminato nella biennale veneziana del 1895» (Antonucci 2010: 181).

¹³ Antonucci 2010: 182.

¹⁴ Y aparecido anteriormente con el título de «Viviana» en la *Fanciulla della Domenica*, a. VIII, n.º 30, el 25 de julio de 1886, con un dístico de Shelley por epígrafe: «In my heart’s temple I suspend to thee / These votive wreaths of withered memory (*Epipsychidion*, vv. 12-13)».

¹⁵ Antonucci 2010: 181. Esta había sido comentada ya por Bárberi Squarotti (1977, *La preraphaelita*, n. 2): «inglesi che alla metà del XIX secolo opposero l’arte “primitiva” degli artisti italiani del Trecento e del Quattrocento a quella troppo “accademica” dei pittori del Cinquecento. Ma la suggestione è dannunziana, e discende da “Viviana May de Penuele, / gelida virgo preraphaelita” (*Due Beatrici*, II, en *La Chimera*).».

¹⁶ Un ejemplo de análisis de estas dos figuras en la producción de D’Annunzio lo encontramos en el ensayo de Garosi (2009). La autora pone de manifiesto la actitud misógina en el discurso narrativo de la literatura finisecular a través del análisis de dos donjuanes literarios: Andrea Sperelli del *Piacere* de D’Annunzio y el Marqués de Bradomín de las *Memorias*, en las *Sonatas* de Valle-Inclán: «nuestros decadentes donjuanes coquetean con un tipo preciso de mujeres: las que están cristalizadas en la literatura y en la pintura de las últimas décadas del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX. Forman parte de aquella abundante galería, tanto los sujetos de los cuadros de Dante Gabriel Rossetti y de sus discípulos preraphaelitas, como los de Klimt y de Moreau, o los dibujos de Beardsley, para citar los más conocidos. A esos, hemos de añadir también los tipos literarios que yerran por *Les Diaboliques* de Barbey D’Aurevilly, por las obras de Wilde, por las de Huysmans, Schwob, Mendès, por el *Jardin des supplices de Mirabeau*, y un largo etcétera.» (Garosi 2009: 84).

¹⁷ *Ibid.*: 84.

¹⁸ «Il referente di significazione (tra il “piccolo fanciullo” di Corazzini, l’uomo qualunque “detto guidogozzano”, il “saltimbanco dell’anima” di Palazzeschi [...] è connesso ad una precisa situazione della cultura letteraria e morale, a un orientamento morale che fu dei giovani in quel particolare momento storico: un dolente rifugio nel mondo interiore, un rifiuto della società e della storia», Anceschi 1990: 141-142.

¹⁹ En realidad, el término ‘Übermensch’, que utiliza Nietzsche, literalmente no significa superhombre sino superior al hombre, por encima del hombre, al género humano.

²⁰ Fantasia y Tallini (2004: 40-46), «Supporti teorici alle poetiche del Novecento», § 1. *Il pensiero di Nietzsche e la sua influenza sull’Arte Nuova*.

²¹ Sobre la visión de la mujer medieval y su discriminación, véase Blanco Valdés 2009.

las imágenes de la mujer, además de manifestarse en afirmaciones explícitas en muchas de las obras narrativas de la época»²². Durante la creación literaria, en «los retratos de las heroínas incide su [*de los protagonistas masculinos, y por ende del autor mismo*] propia visión del sexo femenino»²³.

¿Cuál será la respuesta de la nueva corriente y sensibilidad artística, respecto a la modelización femenina heredada? Suele argüirse que siempre que surge un nuevo movimiento artístico, este brota a partir de una actitud de ruptura/negación/contraste hacia los cánones que hasta un determinado momento son sentidos como impuestos (cfr. sobre la evolución literaria especialmente el estudio de Tynianov 1929, en Todorov 1968). Así sucederá con los poetas crepusculares: intentan tomar distancia de estos ‘padres’ literarios, insatisfechos con los patrones que proponen.

3. Las imágenes de la mujer en los poetas del crepúsculo

Las innovaciones estilísticas en la forma, en el registro y en los temas hacen del movimiento crepuscular el tránsito de la poesía italiana a la contemporaneidad. Sus autores dan presencia lírica al ciudadano del siglo recién inaugurado, que habla en voz baja de temas cercanos, cotidianos, urbanos. Es decir, un tono menor e íntimo que para ellos constituye el signo y la cifra del nuevo siglo. El tono cordial, sentimental y confidencial de los crepusculares permite poner en escena nuevos personajes, en claro contraste con la poesía de sus inmediatos predecesores: los nuevos poetas ya no encuentran a sus musas en los salones y las fiestas de la alta sociedad, sino que buscan refugio en unas imágenes de mujer que, ante todo, son las más cercanas al ciudadano común: una amiga, una hermana, la confidente de sus angustias y de la monotonía de la existencia. Frente a la figura de la mujer extraordinaria, refinada, fatal, diabólica o corrompida de la poesía simbolista y de la obra dannunziana, los crepusculares dibujan un abanico de mujeres cercanas y reales, desde la compañera o la hermana en diálogo íntimo con el poeta, hasta el dibujo naturalista e irónico de mujeres reales con las que conviven. Los poetas crepusculares introducen y abordan el retrato femenino²⁴ contemporáneo en la poesía moderna con un verdadero interés por la mujer. No precisamente por su representación social característica de la poesía anterior, sino por los diferentes papeles que ocupa en relación con el creador, como se analiza a continuación.

3.1. La amiga

Sergio Corazzini es el principal y más conocido entre los poetas crepusculares del cenáculo romano. Enfermo de tisis, murió a la pronta edad de veintinueve años. Dejó tras él la imagen del poeta sentimental y desolado que acuña una poesía de las pequeñas y miserables dulzuras.

²² Garosi 2009: 78.

²³ Y sigue «[...] En consecuencia, cobran vida unas criaturas que no existen de manera independiente, sino que su figura y su significado dentro del espacio ficticio se hallan determinados por la individualidad y la voluntad de opresión del personaje central», Garosi 2009: 79.

²⁴ Cfr. De Liso (2008), Antinucci (2012) y Vitale (2013).

Al evocar con sus pequeños poemas en prosa el título de la antología de breves poemas en prosa de Baudelaire, el maestro simbolista francés²⁵, indica al lector una afinidad con su predecesor transalpino. En «Spleen»²⁶, Corazzini se hace eco de un estado de melancolía sin causa definida que desea compartir a través de la experiencia artística:

Che cosa mi canterai tu
 questa sera?
Amica, non voglio pensare
 troppo
 [...]
 Sei triste, mi dai pena
 questa sera; non canti, non mi parli...
 Che hai? Malinconia
 di morire? Ti duoli
 perché siamo soli?

(vv. 1-4 y 14-18)²⁷

El tono de la poesía de Corazzini es siempre coloquial, cercano, íntimo. El poeta solicita a la ‘amiga’ que cante para él, aunque ella no pueda responder porque algo la bloquea. Él la ve triste y le pregunta el porqué. En ningún momento ella contesta. Esta figura en forma de interlocutor lírico, el de la ‘amiga’, es el reflejo del dolor que apresa al poeta: la melancolía, el presentimiento de la muerte. Ella tendría que ayudarlo a distraerse; sin embargo, este tú lírico funciona como imagen inversa de él mismo, intensificando la búsqueda. La imposibilidad de la amiga de intervenir en el diálogo es la misma incapacidad del poeta para alzar sus versos ante la muerte, tal y como se refleja en uno de sus poemas más celebrados: «Desolazione del povero poeta sentimentale»²⁸:

I.
 Perché tu mi dici: poeta?
 Io non sono un poeta.
 Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
 Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
 Perché tu mi dici: poeta?

(vv. 1-5)

«La muerte de Tántalo»²⁹ es el último poema que escribió. El tema es el de la *rêverie*, el abandono fantástico: Corazzini une y sintetiza dos mitos, el de Adán y Eva y el del castigo de Tántalo. Aunque el poeta no abandone su temática, el tono

²⁵ *Petits poèmes en prose o Le Spleen de Paris*. En Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.

²⁶ Publicado por primera vez en *Le aureole*, Roma, Tipografia operaia romana, 1905. Otra clara referencia al simbolista francés.

²⁷ Los versos de Sergio Corazzini citados en el texto de este artículo están sacados de la edición de su obra completa en Jacomuzzi 1968. En adelante aparecerá solo el año de la edición y la página entre corchetes. [1968 ed.: 50]. La negrita en este poema y en los siguientes es nuestra.

²⁸ Aparece en *Piccolo Libro Inutile*, Roma, Tipografia operaia romana, 1906. [1968 ed.: 75].

²⁹ Se publica en el periódico *Vita Letteraria*, el 28 de junio de 1907. [1968 ed.: 113].

coloquial, ni la dimensión sentimental-religiosa, elige para su expresión un lenguaje polisémico y claramente simbólico:

Noi sedemmo sull'orlo
della fontana nella vigna d'oro.
Sedemmo lacrimosi in silenzio.
Le palpebre della **mia dolce amica**
si gonfiavano dietro le lagrime
come due vele
dietro una leggera brezza marina.
Il nostro dolore non era dolore d'amore
né dolore di nostalgia
né dolore carnale.
Noi morivamo tutti i giorni
cercando una causa divina
il **mio dolce bene** ed io.

(vv. 1-13)

El poeta imagina llegar al último puerto antes de la muerte, que representa en forma de *locus amoenus*: un viñedo de oro con una fuente de agua clara y brillante. A este lugar no llega solo, sino junto a su «dolce bene», la mujer amada figurada, tal vez metáfora de su alma o de su poesía. La impotencia por no conseguir encontrar el sentido último de la vida, de la muerte y de la existencia les invade y se entregan al llanto ante la imposibilidad de hallarlo. El poeta se conforta al reencontrar, al reconocer en la «dulce amiga» su misma tristeza. Revive en la constante repetición de la primera persona plural: *Noi sedemmo / sedemmo* (vv. 1 y 3), *Il nostro dolore* (v. 8), *Noi morivamo* (v. 11). Finalmente, descubren cómo salvarse, y se niegan a los frutos del jardín: «non morremo piú / e che andremo per la vita / errando per sempre» (Ibid.: vv. 114 y 32-34). En «Sonetti all'amica» se hace aún más explícita su identificación con el alma: «Anima cara» (I, v. 1 y v. 9).

«Il brindisi folle»³⁰ dedicado a la diosa griega de la juventud, Hebe, la ayudante de los dioses que llenaba sus copas con néctar, se abre con una invocación en la que dos veces la llama amiga:

Amica, bevi, questa è la coppa,
il vin trabocca, su presto, vuotala!
Oh disfreniamoci, **amica**, in groppa
delle follie, ché viè quaresima!

(vv. 1-4)

Pero de nuevo la amiga calla, se vuelve triste, y del desenfreno del principio pasa a la irremediable conciencia de que la juventud termina. En la dimensión onírica en la que el poeta nos ha ido introduciendo, la diosa tiembla ante la aparición de un caballero solitario, y es el poeta quien interpreta esta visión: nos dice, es la muerte.

³⁰ [1968 ed.: 171]

Ebe, sei triste? su via sorridimi:
 pensi alla Morte fra tanta vita?
 È l'alba. Amica, sei un po' pallida,
 vuoi gioire? Ti sei pentita?

Vedi, laggiù, solo, in quell'angolo
 c'è un cavaliere... Da quali porte
 entrò? Tu tremi... **amica**, baciami
 furiosamente! Egli è la morte!

(vv. 29-36)

No es casual que este soneto se abra con la palabra «amiga» y se cierre con la palabra «muerte». Refuerza la impresión de que la muerte sea posiblemente la verdadera amiga del poeta, interlocutora privilegiada, la única que pueda liberarle de la realidad, del fracaso y del dolor que lo oprimen.

Giulio Gianelli, otro destacado poeta crepuscular perteneciente al círculo piomontés, comparte con Corazzini la experiencia de la enfermedad física. En algunos aspectos, su poética intimista recuerda a la del poeta romano, aunque, al contrario que este, su producción lírica ofrece una dulce consolación. Huérfano, condicionado por el abandono y la melancolía, fue muy sensible al dolor de los otros y ofreció su ayuda y cariño a los niños que habían padecido alguna desgracia o se encontraban enfermos. En su obra el sentimiento de comunión y fraternidad universales se configura como un motivo fundamental, que no se representa siempre idéntica y repetitiva, sino que lo hace de forma modulada y poliédrica, por ejemplo en la figura de la amiga.

Ya a partir del título, en su poema «Non era lei», aparece una nota discordante, una negación de la figura femenina presente, posiblemente en contraste con la poética anterior, la de los modelos literarios finiseculares. Cuando en sus versos asoma la voz 'amiga'³¹, Gianelli nos presenta una tipología de mujer diferente respecto a la que ofrece el otro exponente del movimiento crepuscular: «Fra le tristi e più care / memorie ho quella di un' **illusà amica**.» (vv. 1-2). La mujer que describe es bella y está decidida a entregarse a él, que no la quiere de esta forma, «Mi cercò, la respinsi, mi rivolle: / ostinata» (vv. 3-4):

«Sono bella; i silenzi amo e le cose
 intime: parlerò poco d'amore.
 Non voglio anelli, né smaniglie; i baci
 tuoi, le carezze saràn miei gioielli»

(vv. 11-14)

Lejos de la actitud observable en las mujeres agresivas y pretenciosas de los poetas estetas del periodo anterior, ella le ofrece la intimidad y el silencio; un amor sigiloso y romántico que no es necesario sellar con el lujo y las joyas —el anillo como símbolo del matrimonio—, sino mediante los primeros besos y las tiernas caricias de un amor que recuerda su adolescencia. En los versos finales, la súplica tenaz del juvenil amor conmueve al poeta, que se deja llevar por la evocación, aunque ya

³¹ Publicada en *Intimi Vangeli*, Torino, Streglio, 1908. [Farinelli 1973: 283].

sea tarde. En la ensoñación del poeta (el «limitare / del mio spirito») el recuerdo ha trasmutado y no hay reconocimiento posible con el ideal: «¡No era ella!».

En otro soneto, el «Ammonimento»³², el poeta hace explícita su preferencia. En sus versos avisa a la mujer que no debe ilusionarse, aunque esté celebrando su belleza: «la mia sposa è l'arte» (v. 3), «sposa, madre e sorella» (v. 5). El arte es el verdadero rival de la amiga, «Ancor nell'arte hai la rivale, o amica» (v. 12), y la poesía ha ocupado el espacio de los sentimientos, desplazando a la realidad. La figura de la amiga como interlocutor lírico e imaginario privilegiado (como aparece en Corazzini) se transforma en fantasma del pasado. Gianelli no encuentra una verdadera comunión de los espíritus en las relaciones convencionales como la amistad o el amor, sino que se encuentra sublimado en el arte y, en especial, en la poesía.

Guido Gustavo Gozzano³³, uno de los autores más reconocidos e importantes exponentes de esta corriente, también ofrece una imagen de la mujer amiga apartada por el poeta. En «L'onesto rifiuto»³⁴, la 'amiga' se ofrece «bella e folle» (v. 4), atraída y engañada por su poesía, «Un mio gioco di sillabe t'illuse» (v. 1). La negación del autor es honesta: no quiere que un día ella pueda arrepentirse:

Ma prima di conoscerti, con gesto
franco t'arresto sulle soglie, **amica**,
e ti rifiuto come una mendica.
Non sono lui, non sono lui! Sì, questo
voglio gridarti nel rifiuto onesto,
perchè più tardi tu non maledica.

(vv. 7-12)

En estos versos es posible observar todo un juego de ecos y contrastes con el poema «Non era lei», antes considerado. Mientras Gianelli recuerda la bella amiga que lo buscó obstinada, Gozzano aun antes de conocerla bloquea su posible acercamiento; mientras el primero la deja entrar después de insistir *come una mendica*, el segundo detiene a la mujer, «bella e folle», en los umbrales y la rechaza *come una mendica*; por último, cuando el poeta exclama «Non era lei!», centra la atención en la imposibilidad de la *illusa amica* de ocupar el lugar de la poesía, mientras cuando el grito es: «Non sono lui, non sono lui!» (v. 10), el poeta asume el “impedimento”, que no se encuentra en la amiga, sino en él mismo.

El sujeto lírico del poema —y así lo exclama— es consciente de que nunca será capaz de hacer feliz a la mujer. En efecto, la lírica de sus versos dibuja el perfil de un hombre que convive con su imposibilidad de amar y de ser feliz. «Sotto il verso che sai, tenero e gaio, / arido è il cuore, stridulo di scherno» (vv. 15-16).

³² Farinelli 1973: 354.

³³ El universo de mujeres en Gozzano puede definirse policromo. Para profundizar sobre este argumento y sobre su relación entre la representación de la figura femenina y las mujeres reales que acompañaron su vida, véase De Liso 2008. Sobre la relación entre la escritura y los retratos de mujeres, y el dibujo en Gozzano, véase Vitale 2013.

³⁴ Publicado en la tercera parte de *I colloqui*, Milano, Treves, 1911. Citamos por la segunda edición de 1917: 131.



Fig. 2. La poetisa Amalia Guglielminetti³⁵

El prototipo de este amor que no puede ser sino en forma fugaz e ilusoria, se encuentra acuñado de manera fundamental en la obra de Amalia Guglielminetti (1881-1941), una escritora instruida, complicada y difícil³⁶, con quien Gozzano mantuvo una relación epistolar a raíz del intercambio de sus libros.

Con Amalia, que es al tiempo imagen de infernal virginidad y compañera en el arte, el poeta dialoga sobre la literatura y consigue confortar en parte su espíritu. Gozzano ha dejado escrito en su correspondencia:

È giunta l'ora dell'**amicizia**. Ed è bene che sia giunta. Io sento, per questo, una serenità nuova nell'anima, e il ricordo del passato nostro è senza rimpianti, a pena a pena soffuso di una lievissima malinconia. [...]

³⁵ *Carta a Amalia Guglielminetti*, S. Giuliano d'Albaro, 10 giugno 1907, noche: «E Voi? Credete di essermi molto simpatica Voi? Avete invece, agli occhi miei, delle qualità allontananti. Prima di tutto siete bella. E precisamente di quella bellezza che piace a me. [...] Vi ho studiata molto. Non ho mai potuto capire, ad esempio, se, sotto i grandi caschi piumati, alla Rembrandt, che voi prediligete, i vostri capelli siano spartiti alla foggia antica o no; ma ho benissimo impresse le ondulate che hanno alle tempie e la mollezza con che si raccolgono in nodo, dietro la nuca.» (Asciampreuner 1951).

³⁶ Para profundizar sobre su figura, véase Raffo 2012. Sobre su relación epistolar con el poeta Gozzano, la edición de Asciampreuner 1951.

Ma parliamo di Voi, **amica mia**; ne ho ben sempre il diritto. Di Voi ho perduto la parte meno cara al mio spirito: la creatura amante, ma mi resta l'altra, la sola alla quale io tenga veramente: l'**amica buona**, la compagna *necessaria* [cursiva del autor].

Il Meleto, 24 maggio 1908³⁷

En sus escritos ensalza este sentimiento de amistad y la presencia de la compañía necesaria. El poeta es incapaz de amar la mujer presente con alma y cuerpo. Se ha perdido lo que menos le interesaba, el aspecto físico relacionado con el amor. El amor al que puede acceder es solo carnal; así, solamente en el recuerdo es libre de amar con sentimiento puro, en espíritu, a la mujer: las mujeres del pasado que aparecen como fantasmas y las que nunca pudo tener, «non amo che le rose / che non colsi»³⁸.

Otra referencia esencial a la figura de la amiga en la obra de Gozzano se encuentra en la célebre «L'amica di nonna Speranza»³⁹: el poema más significativo de *I colloqui* junto con «La signorina Felicita», en cuyo *incipit* evoca una enumeración implacable de objetos de mal gusto de un mundo, lejano y distante, que, no obstante, extraña. El referente poemático aquí es Carlotta Capenna, «l'amica più cara a [la abuela] Speranza» (III, v. 8). En el texto, la figura de la amiga aparece como un recuerdo más, a través de una fotografía: han pasado más de cincuenta años, pero la figura de la mujer vestida de rosa, en actitud pesadosa y romántica, permanece gracias a un daguerrotipo, una verdadera novedad tecnológica en esas fechas.

Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze
risusciti le diligenze, lo scialle, le crinoline...

Amica di Nonna, conosco le aiuole per ove leggesti
i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo.

Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno
la data: vent'otto di giugno del mille ottocento cinquanta.

Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo
e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico.

Quel giorno – malinconia – vestivi un abito rosa,
per farti – novissima cosa! – ritrarre in fotografia...

Ma te non rivedo nel fiore, **amica di Nonna!** Ove sei
o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore?

(V, vv. 1-12)

La fotografía sumerge al poeta en los recuerdos —«rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!» (I, v. 14)— y lo transporta a una época que fue y que ya no será.

³⁷ Asciampreuner 1951: 131.

³⁸ En «Cocotte», IV, vv. 26-27, véase § 2.3.

³⁹ Publicado en *Le vie del rifugio* y de nuevo en *I colloqui*, ed. cit. [1917: 98-99]

La fotografía se convierte así en símbolo de la inamovilidad del tiempo. El Tiempo se lo ha llevado todo, no hay marcha atrás. Aunque la pregunta que formula al final del poema permanezca en el aire, el poeta descubre que realmente solo es posible *amar de amor* a la mujer ausente. El amor es utopía.

Como Gianelli, Gozzano entabla conversación con sus ‘amigas’ literarias acerca de su arte. Seriamente con Amalia en sus cartas privadas y en la vida real. Con ironía en el poema «Dolci rime», poema que está dirigido a un público infantil⁴⁰. En el epígrafe, aparte del nombre de la niña —de casi tres años, «che attende ancora / la terza primavera!»—, a la que dedica estos versos, el poeta nos adelanta que en sus manos tiene una bolsita de papel con bombones de chocolate: «a Luisa Giusti, amica minuscola, / con un cartoccio di cioccolatto». En los versos siguientes, a su petición inocente de que le regale una poesía «—Dammi una poesia!— / Così, come un confetto» (vv. 13-14) —, como si el oficio de poeta fuera igual que otro cualquiera, el autor intenta explicarle a través de esos bombones cómo se crea un soneto. *La pequeña amiga*, de todos modos, se aburre —«¡Oh cuánto / más aburrido si hecho / sólo de sílabas / y no de chocolate!» (vv. 33-36)—. Gozzano coge al vuelo la ocasión para cerrar el poema con una nota amarga en contraste con las *dulces rimas*, y expresar la inmensa tristeza de su oficio.

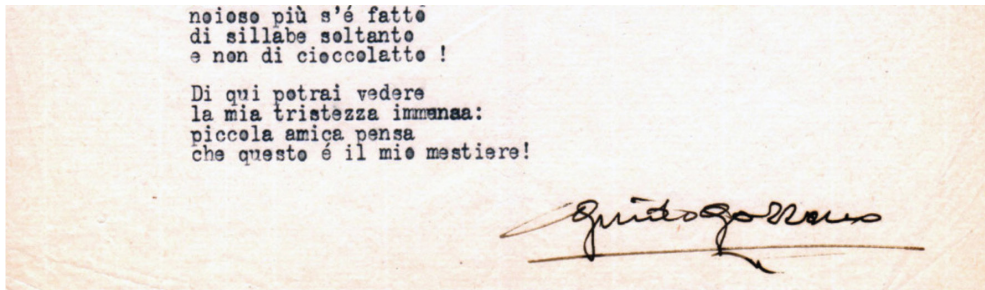


Fig. 3. Gozzano. Versos finales mecanografiados de «Dolci rime».

Este final, casi leopardiano⁴¹, que se alinea perfectamente con el pensamiento del poeta, choca no obstante con la elección del público al que supuestamente está dirigido el poema.

3.2. La hermana

Otro de los modelos femeninos fundamentales es el de la hermana. El poeta crepuscular siente que su frustración ante la vida lo aísla y lo condena cada día que pasa a una soledad más profunda. Así, busca entre las personas y los objetos a alguien que lo escuche, alguien en quien poder confiar su inquietud. Estos interlocutores literarios encuentran vida en su poesía. Con todo, no es suficiente: el poeta desea ir más allá. Las personas, los amigos con los que comparte infortunio se convierten en

⁴⁰ Se publicó en el *Corriere dei Piccoli* el 5 de octubre de 1913, con ilustraciones de Antonio Rubino.

⁴¹ Recuerda un poco el monólogo existencial del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (compuesto entre 1829 y 1830).

hermanos o hermanas, en una fraternidad universal e íntima. Corazzini escribe en «Soliloquio delle cose»⁴²:

Allora lacrimò desolatamente perché una sua piccola e bianca **sorella** non veniva, a sera, come per il passato, a farlo men solo... o più solo. Così egli le diceva mentre l'abbracciava. E soggiungeva: «Noi ricordiamo e nulla come il ricordo è simbolo di solitudine e di morte». Rievocavano molte liete fortune e molte tristi vicende, anche, ma non troppo di queste si amareggiavano.

Abraza a la «pequeña e blanca hermana», que por la noche lo acompañaba en sus tristezas y en su soledad. El vínculo de amistad se hace más estrecho y ya es vínculo de sangre, duradero e irrompible. Intercambian confianzas íntimas y la espera, hasta que una noche ya no regresa y el poeta se vuelve un niño desconsolado.

Los personajes femeninos que desfilan por la poesía de Gianelli se asemejan mucho entre sí: la joven que suspira tras el cariño sincero, la novia o la esposa que aguardan construir un cálido hogar o la hermana comprensiva y devota.

Stringiti a me, non abbia il tuo cuore neppure un sussulto.
Rabbrividisci? è nulla, o quasi; un remoto singulto
di rivo sotto gli archi di gelo; o che al gelo un virgulto
s'infranse. Torniamo, ora: che importa se il dì ci abbandoni?
Torniamo coi passi **fratelli**: i tuoi passi son buoni,
non isforan la terra, non hanno che docili suoni:
non li temono i fiori, l'erbetta li ama, li vuole. O Maria,
che parole da bimbo dico! ma abrevian la via. (vv. 1-8)
[...]
Parla anche tu, **sorella**. Che pensi?... Ah quella campana
in estasi di pianto (un'anima che s'allontana). (vv. 11-12)
[...]
Ma non pianger tu pure, non piangere, ora; verranno
le lacrime nostre, o **sorella**, col tempo; e saranno
le benvenute, sai? sicuro: le gemme de l'anno. (vv. 17-19)

En estos versos de «Sorpresa della sera»⁴³, cercanos al sentimentalismo intimista de Corazzini, el ofrecimiento del amor se dirige a una imaginaria hermana, que describe como aún delicada joven, con un correlato en la naturaleza, en la campana, en las gemas. El poema sumerge al lector en un duermevela, un lugar entre lo real e irreal, en una situación imprevista e inimaginable, como si una luminosidad grisácea, entre la sombra y la luz, lo envolviera todo. Sin embargo, permite entrever los destellos de la naturaleza, que siguen vívidos, como promesas de un futuro idilio.

La hermana no puede ser una persona real, de carne y hueso. En «Ad un'ignota»⁴⁴, Gozzano lo ignora todo de esta hermana en el sueño triste: nombre, apellido, ojo, sonrisa, palabra, el color de su pelo. No sabe y no quiere saber. Ni siquiera pregunta.

⁴² Pertenece a los *Poemetti in prosa*, escritos en 1906 [1968 ed.: 68].

⁴³ Publicado en *Intimi Vangeli*, ed. cit., 1908. [Farinelli 1969 ed.: 136].

⁴⁴ *Poesie sparse*, 1913-1927, Sanguineti: 1973.

Ma so che vivi nel silenzio; come
 care ti sono le mie rime: questo
 ti fa **sorella** nel mio sogno mesto,
 o **amica** senza volto e senza nome.

(vv. 5-8)

Es el silencio aquello que los une, junto a los versos del poeta. Es la hermana y la amiga sin rostro ni nombre, que jamás encontrará, pero que comparte esa desolación de lo que nunca podrá ser, la imposibilidad de una vida realizada en el mundo real, que se circunscribe al mundo poético, al onírico, al pasado, a la imaginación, a la ausencia⁴⁵. Que, en conclusión, expresa el sentimiento de comunión gracias a la poesía. En Italia, Gozzano se encuentra entre los primeros en advertir como irreconciliables la profesión de poeta con la realidad⁴⁶.

En «Una risorta»⁴⁷ aparece la palabra ‘hermana’, asociada esta vez a una *familiar mansedumbre/dulzura*. De nuevo se trata de una figura que no se encuentra presente, sino que es ‘resucitada’ mediante el poema, que permite entrever el amor que hubiera podido ser y no fue.

E in quella famigliare
 mitezza di **sorella**
 forse intravidi quella
 che avrei potuto amare.

(I, vv. 21-24)

Vitale (2013: 72) considera este soneto precisamente como uno de los textos capitales de la «ritrattistica gozzaniana», en el que se dibuja magistralmente la actitud, la vestimenta y hasta el peinado de la protagonista. En ella reconoce, claramente a la Guglielminetti, además de subrayar su cercanía con el modernismo («la iconografía liberty») y con la pintura de carteles y cubiertas, muy presentes en la Italia en la época⁴⁸.

⁴⁵ De nuevo a Amalia, después del idilio, escribe el 20 de junio de 1908: «In questa mia solitudine che dura da mesi, ormai, Voi siete presente quasi sempre, ma la vostra insistenza non mi è importuna: m'apparite la buona sorella che, vicina, non avete saputo essere. E parlando col vostro fantasma fraterno ho quasi vergogna delle ore che non furono tali.» (Asciampreuner 1951)

⁴⁶ También en *Malombra* (1880) de Fogazzaro, se dibuja un personaje masculino que encarna el intelectual incapaz de llevar a cabo sus inspiraciones (se sugiere positivisticamente una causa fisiológica). «Vide in se stesso tutta la occulta via di un pensiero, dai giorni dell'adolescenza sino a quel momento [...] prevaleva finalmente, alla volontà, diventava un ragionamento irrefutabile, una sentenza opprimente in tre parole: INETTO A VIVERE» (Fogazzaro, 1999: 369-370). Sobre el tema, cfr. Garosi 2007: 200 y s.

⁴⁷ *Il reduce*, de *I colloqui*, 1917: 117-125.

⁴⁸ Nació a finales del siglo XIX un periodismo de crónicas mundanas en el que se hablaba de moda, se describían fiestas... Cfr. «Giornale e Giornalismo» 1933: «Sulla fine del sec. XIX e sui primi del XX il giornalismo italiano si venne perfezionando e organizzando. Si ebbero i primi tentativi del giornale venduto a un soldo, s'incominciarono ad abbellire i giornali con illustrazioni e disegni, si rivolse particolare diligenza alla cronaca cittadina, s'introdussero novità nella compilazione, come l'articolo "risvolto", collocato fra la prima e la seconda pagina, fu inaugurata la serie degli "invitati speciali", che con le loro corrispondenze fornivano materia fresca e interessante».

3.3. La amada

Junto con los modelos de la amiga y la hermana como interlocutoras líricas, la imagen poética de la amada —casi sería mejor hablar de la ‘no amada’— resulta verdaderamente esencial en la literatura crepuscular. Aún más alejadas de la realidad que en los modelos anteriormente enunciados, las diversas figuras de amada evocadas en los poemas corresponden a construcciones simbólicas mediante las que exponer verdades emocionales, teñidas de dolor o de nostalgia, pero siempre llenas de verdad y sentimiento.

Sin ir más lejos, Corazzini evoca en «Dialogo di marionette»⁴⁹ una imagen particular de la amada en la figura irónica y amarga de la pequeña reina:

—Perché, mia piccola regina,
mi fate morire di freddo?
Il re dorme, potrei, quasi,
cantarvi una canzone,... (vv. 1-4)

—Oh, piccola regina, sciogliete
i lunghi capelli d'oro!
—Poeta! non vedete
che i miei capelli sono
di stoppa! ... (vv. 11-15)

—Io non ricordo, **mio
dolce amore...** Ve ne andate...
Per sempre? Oh, come
vorrei piangere! Ma che posso farci
se il mio piccolo cuore
è di legno? (vv. 27-32)

Es de noche y la pequeña reina, como en cada representación, se asoma a su balcón y no deja subir al poeta a su torre, haciéndolo morir de frío. El poeta se representa, él también, como otro títere dentro de un retablo; un títere vivo, presa de los recuerdos y las pasiones. Ella no es como él: no está viva, su cabello es de estopa y su corazón de madera; no puede recordar sus anteriores encuentros, ni llorar ni sentir dolor. La reina-marioneta representa los deseos irrealizables del corazón, que Corazzini describe con su sonrisa amarga.

En «Medio Evo», de nuevo el poeta contempla la figura de la amada con ojo crítico: un caballero, negro como un fantasma, huye llorando como enloquecido e intenta escapar del pensamiento de la traición de la mujer amada. No puede y en un acto de lúcida desesperación se autoinflige la muerte con la espada que la «amante sciocca» (tonta) le había regalado como símbolo de amor eterno. Así es como quiso morir, por culpa de la traición de la mujer: «col nome dell'amata in bocca / e con la spada dell'amata in core!» (vv. 13-14)

⁴⁹ Corazzini, *Libro della sera*, ed. cit., 1906 [1968 ed.: 102]

El amor real de la mujer también se escapa a Gianelli, y solo puede encarnarse en la poesía. En «A colei che mi sfugge»⁵⁰, el poeta se consume por el amor de la mujer a la que alude en sus versos. En el pasado rechazó su amor aunque todo en ella es un engaño, representado por símbolo bíblico de la serpiente: «ma di serpenti imagino il tuo nome / scritto» (vv. 2-3):

E nelle tue pupille,
cerule fonti d'amoroso affanno,
veggo **serpi** tranquille,
che, fedelmente, covano l'inganno.
(vv. 5-8)

En un crescendo, el sentimiento amoroso se vuelve rabia incontrolada, «va, brace e fiamma, a crepitar nel verso» (v. 20), deviene en fuego que quisiera consumirlo todo, y si la mujer, por fortuna, fuera de cera, entonces ella también podría compartir la desesperación de poeta, y sentir cómo el amor no correspondido conduce a la muerte, «fossi di cera tu com'io son foco... contro voglia, anche tu, / impareresti se d'amor si muoia» (vv. 24 y 27-28).

En el fondo de este poema de Gianelli es posible encontrar evidentes reminiscencias de los poetas del *Duecento* y *Trecento*⁵¹, otra de las fuentes de los poetas del crepúsculo, que reniegan a los “padres” y dirigen la mirada al pasado áureo de la tradición lírica italiana.



Fig. 4. Cellini en D'Annunzio 1886: 59.

La poesía de Gozzano se caracteriza por un tono irónico a menudo mezclado con otras vetas fuertemente nostálgicas. Uno de los temas recurrentes en sus poemas es la contraposición entre el campo y la ciudad: la provincia es vista como un lugar moralmente sano, aún incorrupto, donde las relaciones entre las personas son directas, la vida es sencilla y no existe la máscara de hipocresía que se impone entre personas que tienen que vivir una realidad viciada. En este contexto se inserta la exaltación de la chica del pueblo, natural, ingenua y hogareña, en oposición al

⁵⁰ Farinelli 1973: 282.

⁵¹ «S'i fosse foco», de Cecco Angiolieri; «Tutto corro in amoroso affanno», en Cino da Pistoia, «L'alto signor dinanzi a cui non vale», del *Canzoniere* de Petrarca, etc. Después de un largo período de internado en el hospital S. Luigi de Turín y el diagnóstico de tisis, Gianelli se dedica a la lectura de obras místico-religiosas del *Trecento* que se reflejan, según la crítica, en uno de los rasgos más personales de su poética: las tonalidades franciscanas.

tipo femenino simbolista y *Liberty*, y en evidente contrapunto con la mujer fatal de D'Annunzio⁵².

La lectura atenta del poema titulado «La signorina Felicita ovvero La Felicità»⁵³ pone de manifiesto la exaltación de un tipo de belleza ajeno al canon dannunziano del momento: el de la «señorita Felicità»⁵⁴, que es la protagonista de la segunda parte de la sección que se titula *Alle soglie*. Ella, a pesar de ser una mujer simple, ingenua y carente de cultura, atrae al abogado enfermo y docto:

Sei quasi brutta, priva di lusinga
 nelle tue vesti quasi campagnole,
 ma la tua faccia buona e casalinga,
 ma i bei capelli di color di sole,
 attorti in minutissime trecciuole,
 ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
 così larga nel ridere e nel bere,
 e il volto quadro, senza sopracciglia,
 tutto sparso d'efelidi leggiere
 e gli occhi fermi, l'iridi sincere
 azzurre d'un azzurro di stoviglia...

(III, vv. 1-12)

Este prototipo femenino se ofrece como alternativa a la aridez sentimental, a los intelectualismos y a las abstracciones propias de los cenáculos artísticos. Como cabría esperar, el desenlace no es, de todos modos, el anhelado idilio amoroso, algo que ya prefiguraba la intrínseca incapacidad de amar del abogado-poeta.

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
 rideva una blandizie femminile.
 Tu civettavi con sottili schermi,
 tu volevi piacermi, Signorina:
 e più d'ogni conquista cittadina
 mi lusingò quel tuo voler piacermi!

(VI, vv. 1-6)⁵⁵

⁵² Pensamos, por ejemplo, en las descripciones que encontramos en *Isaotta Guttadàuro* de D'Annunzio, en el poema que hace de prólogo a la obra: «Mentre Lucrezia Borgia, in nuziale / pompa, venia con piano / incedere (vv. 1-3) ... Allor Giulia Farnese, un suo lascivo / balen da li occhi fuora / mettendo (a 'l riso il corpo agile e vivo / fremea come sonora / cetra), il sen nudo porse; e in tra le poppe / bianche rotonde e dure (vv. 29-34)», junto a algunos de los dibujos de Vincenzo Cabianca, Giuseppe Cellini, etc. que acompañan la edición de 1886 (véase fig. 4).

⁵³ Este poema había sido publicado ya en *Nueva Antología* en 1909 con el título de «Idillio», y es el segundo borrador de un texto de 1908, «La signorina Domestica ovvero la moglie del saggio». Sobre el génesis de este personaje, y sus referencias en unas cartas intercambiadas entre el poeta y la Guglielminetti y el amigo Giulio De Frenzi, remitimos al estudio de Sanguineti 1966: 105-119.

⁵⁴ En italiano existe un juego de palabras entre Felicità y felicità, con el simple cambio de acentos, que en la traducción al español se pierde: Feliciano / felicidad.

⁵⁵ Gozzano 1911 [1917: 63].

De igual forma que Carducci, en el «Idillio maremmano», extraña al recuerdo de la «Maria bionda» la bella campesina de curvilíneas caderas, el *alter ego* del poeta encuentra en Felicita el símbolo de una vida que podría ser distinta. Su descripción se opone al de las mujeres cultas y refinadas, fatales y ostentosas, emancipadas y corrompidas, de la poesía anterior a los crepusculares. En estos versos, Gozzano ensalza la «mujer normal» y concluye la secular tradición idealizadora de la poesía italiana que desde los poetas del *dolce stil novo* llega hasta D'Annunzio. Se trata de un ideal literario, opuesto a las mujeres que en su vida real ha amado infructuosamente, como la mencionada Guglielminetti. A ella parece referirse implícitamente cuando escribe: «Tu non fai versi. Tagli le camicie» (VI, v. 19), en rima con «E non mediti Nietzsche... / Mi piaci. Mi faresti più felice / d'un'intellettuale gemebonda...» (VI, vv. 22-24).

Es posible encontrar otro *alter ego* de Gozzano en la figura de «Totò Merùmeni». Se trata del personaje masculino caricaturesco que protagoniza la tercera sección de los *Colloqui, Il reduce*. Totò, nos cuenta el poeta, vive con una madre enferma, una vieja tía abuela y un tío demente. Tiene veinticinco años, escaso cerebro, escasa moralidad, pero una espantosa clarividencia. Es un hombre bueno, uno de esos hombres de los que se reía Nietzsche, el inepto que no tiene las uñas suficientemente fuertes. Un solitario que tiene como compañeros un arrendajo, un gato y un tití de nombre Makakita.

La Vita si ritolse tutte le sue promesse.
Egli sognò per anni l'Amore che non venne,
sognò pel suo martirio **attrici e principesse**
ed oggi ha per **amante** la cuoca diciottenne.

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza,
fresca come una prugna al gelo mattutino,
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza
su lui che la possiede, beato e resupino...

(III, vv. 1-8)⁵⁶

Esos sueños de «attrici e principesse» fueron solo vanas ilusiones. En su vida no existe la amada, sino una «amante» real, una cocinera de dieciocho años. Ella entra en su habitación a escondidas y furtiva, fresca y helada, mientras él permanece sereno y tumbado durante el acto sexual. En la relación no existe pasión ni asistimos a ningún tipo de sentimiento amoroso. El personaje es un esteta frustrado, un inepto que quedó indiferente y extraño a la vida, que elige la renuncia frente a la lucha. Nos remite a «l'Amore che non venne»; un Amor con mayúscula, imposible. La crítica del momento lo comprendió como el dibujo de un anti-héroe y un anti-superhombre.

3.4. Otras representaciones

El repertorio de figuras femeninas no se agota en las tres representaciones analizadas. En el vocabulario del movimiento crepuscular encontramos numerosas voces

⁵⁶ Gozzano 1911 [1917: 114].

para mencionar a las mujeres que desempeñan diferentes papeles poéticos: ‘donna’, ‘femmina’, ‘vergine/verginella’, ‘signora/signorina’, ‘suora’, ‘peccatrice’, ‘bimba’, ‘fanciulla’, ‘hada’... De entre el corpus lírico de los tres autores, veremos algunos particularmente significativos, ya por el modelo de mujer que presentan, ya por la atención que han suscitado en la crítica.

Fuera del imaginario referido hasta ahora y en claro contraste con lo que es en general la línea poética de Corazzini —o por lo menos la más representativa—, en los dos sonetos que conforman «L’imperatrice», el poeta romano retrata ese tipo de mujer que tanto fascinó a D’Annunzio, el de la belleza de estirpe medusea. Apenas mediante algunos trazos es posible captar su naturaleza femenina, sujeta a la lujuria. El «cuello fino» es el único rasgo físico que la describe; el resto son morales: «furi-bonda / peccatrice (I, vv. 10-11) e «insaziata / femmina» (II, vv. 1-2). Conocedora del arte de la seducción, aguarda a que su joven víctima, ebria, le suplique que se entregue a sus besos y a sus caricias, encendido aún más el deseo por el vino. Pero hay un momento casi de catarsis en el que la lúbrica emperatriz, que nunca fue amada —*de amor*, como diría Gozzano—, sucumbe quizás al recuerdo de sí misma aún virgen y, en ese instante, lo que es impuro parece horrorizarla. De cualquier modo esta percepción no dura; el pecado prevalece, «la voglia folle» (II, v. 12), y de nuevo la emperatriz regresa a la caza amorosa.

En Giulio Gianelli asistimos a un retrato femenino muy distinto, puesto que se centra en la imagen de la madre. La crítica ha justificado la poética del poeta turinés por las particulares circunstancias biográficas del autor, que podrían resumirse así: abandonado por el padre, queda huérfano de madre⁵⁷ a la edad de cinco años; su vida estuvo marcada por la pobreza, la enfermedad, el impulso caritativo-cristiano hacia los más necesitados y finalmente una muerte prematura de tisis, a la edad de 35 años.

Il “topos” della madre è uno dei più delicati della lirica gianelliana; dotati di minore istintività e, forse, di maggior risvolto letterario sono i “topoi” della sorella e dell’amica, con cui sarebbe abbastanza agevole evocare certe cadenze squisitamente crepuscolari (Farinelli 1973: 37)

La imagen de la madre se convierte en tema principal de su obra (junto a la poesía consoladora y el amor fraternal). «E la meta?»⁵⁸ —en el manuscrito autógrafo aparece con fecha 1901— es quizá el poema más representativo de una auténtica poética de la añoranza y de la infancia perdida.

O madre, nutrirla di pianti
la vita; ma in tua compagnia!
Virtù mi sollecita: «Avanti!»
Lo so; ma per chi, madre mia?
(vv. 1-4)⁵⁹

⁵⁷ «La nota prima e fondamentale della sua poesia d’allora derivava dalla sua orfanezza. Nelle sue parole spuntava sempre il nome della mamma, ed alla mamma andavano i suoi sospiri e i suoi richiami.» (Castellino 1934: 14).

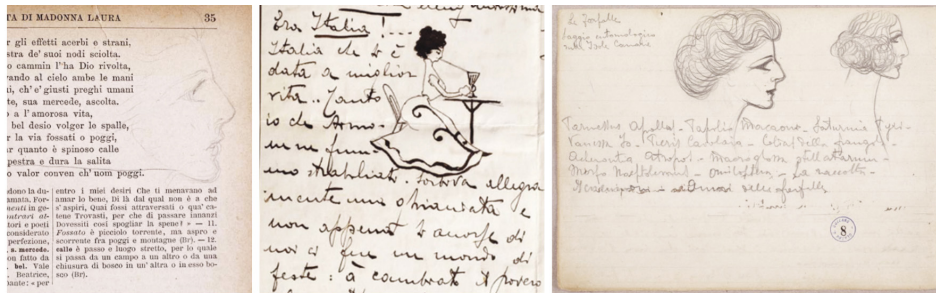
⁵⁸ M. Novaro la publica por primera vez en *La Riviera ligure*, a. XII, n.º 83 (junio de 1906), junto a «La fuggitiva» y «Andando alla casa di lei».

⁵⁹ Farinelli 1973: 285.

De nuevo en «Vieni!», el poeta llama a la madre, para que regrese de las brumas del pasado y lo consuele, para que le dé la fuerza de seguir adelante, para que el dolor no sea un castigo, un fin a sí mismo, sino una forma de elevación moral —un pensamiento de evidente ascendencia religiosa⁶⁰—. «Madre, se vuoi ch'io viva / senza di te, [...] / vieni per dirmi spesso: / — Più soffri e più sei buono. —» (vv. 1-2 y 7-8)⁶¹. Su descripción no es física, consiste solo en un recuerdo de las caricias y los besos perdidos, en la consciencia de la soledad como una característica permanente de su vida.

La galería de mujeres retratadas en la poesía de Gozzano es mucho más amplia que en los otros dos poetas analizados aquí. No solo las describe en sus versos, sino que las dibuja «literalmente» en sus cartas, libros de lectura y apuntes poéticos.

impegnato, come non di rado gli avviene, in gara con la pittura, intento a quell'e-sercizio di ritrattistica che è tra le sue passioni più vive, e che naturalmente lo attrae in maniera particolare quando si tratti, ed è il caso più frequente, di abbozzare un profilo di donna. (Sanguineti 1966: 44)⁶²



Figs. 5-7. Gozzano. Garabatos de mujeres

Existe un pasaje bien conocido de su amigo Mario Vugliano sobre la tendencia de Gozzano a garabatear perfiles de mujeres. En él recuerda el período de sus estudios y relata un episodio que se repetía a menudo, cuando la ruidosa pandilla del poeta llegaba a la «Società di Cultura», lugar habitual de encuentro. Los allí presentes, profesores y otros alumnos, iban pidiendo silencio para seguir con las tareas y el bibliotecario reprendía al poeta, con una ‘r’ pronunciada.

Quando v’entrava la banda Gozzano, addio pace studiosa là dentro! Facce sgomentemente si levavano dai libri: rivedo quelle di Ruffini e Mosca, nostri professori all’Università, dei seri compagni Calcaterra, Fassò, Caristia, oggi professori universitari anch’essi. Tutte invocavano un po’ di silenzio.

⁶⁰ «La religiosità di Gianelli non è appena un motivo poetico; è uno stato permanente della coscienza» (Farinelli 1973: 25).

⁶¹ Farinelli 1973: 286.

⁶² Y más adelante: «quel poeta della moda che egli è per eccellenza, il cantore di una grazia muliebre che sia letteralmente, se vogliamo adesso abusare di una sua espressione metaforica, «vestita di tempo», concretamente vincolata a un gusto, a un’epoca, e insomma datata e databile: un poeta attento a cogliere la linea essenziale nella foggia di una veste, sensibile al variare di un taglio, di un motivo, di una pettinatura.» (Sanguineti 1966: 44-45).

E Gustavo Balsamo Crivelli, che era, se ben ricordo, il bibliotecario: «Prrego, Gozzano, anche un po' più di rrispetto per i libri». Perché Gozzano vi pupazzetta-va sui margini vergini folli⁶³. (Vugliano 1975: 258).

Volviendo a sus versos, y en línea con lo que hemos afirmando antes respecto a los referentes poéticos que influyeron sobre el imaginario del poeta, destaca el soneto «La preraffaelita»⁶⁴. El título no deja duda ninguna respecto a la fuente de inspiración en la que se basa el poeta. El poema recoge la imagen de la «donna» tantas veces pintada por los prerrafaelitas ingleses⁶⁵. Al contrario de Corazzini, el poeta sí se recrea en los detalles físicos: la mujer retratada se encuentra de perfil, «esile il collo; la pupilla spenta» (v. 3), con la mirada perdida, envuelta en pieles, delgada y sin curvas, «l'esilità del busto irrigidito» (v. 8), en una mano un lirio como en una imagen antigua y la otra apoyada en un cojín de terciopelo rojo, con «l'aspetto fiero» (v. 12) y la «bocca lussuriosa» (v. 13). El lector se encuentra ante la descripción de un cuadro de Dante Gabriel Rossetti (§ 2), como escribe en el verso final del soneto: la «essenza del Silenzio e del Mistero» (v. 14).

Este perfil de «cattiva signorina»⁶⁶ frente al de la buena «singorina Felicita» descrito anteriormente, es el de «Cocotte», el poema que cierra la tercera parte del poemario *I colloqui* titulada *Alle soglie*. De nuevo aparece la mujer fatal decadente, que es un eco del modelo de la *superfemmina dannunziana*:

Co-co-tte.... le **fate** intese a malefici
con cibi e con bevande affatturate....
Fate saranno, chi sa quali **fate**,
e in chi sa quali tenebrosi officii!

(II, 23-36)⁶⁷

Otra vez es la mujer la que retorna a través del recuerdo: «Oggi t'agogno, / o vestita di tempo! Oggi ho bisogno / del tuo passato!» (IV, vv. 20-22).

En «Le non godute»⁶⁸ reaparece asimilada también la belleza medusea que, escondida tras las amplias alas de un sombrero (como en la fotografía de la Guglielminetti, fig. 2 de este artículo), despierta «il desiderio che dorme / col baleno degli occhi e del sorriso» (vv. 7-8). En varios puntos del poema traza con mano magistral la cuidada

⁶³ Es también un guiño de Vugliano al poemario de Amalia Guglielminetti, *Le Vergini Folli* (Torino; Roma, Società Tip. Ed. Nazionale, 1907) y de paso a la relación entre Gozzano y la poetisa. Referencias a este libro aparecen en las primeras cartas intercambiadas, y hacen pensar que tuvo una función celestinesca, y recuerda el famoso «galeotto fu il libro e chi lo scrisse».

⁶⁴ Apareció en el *Venerdì della contessa* el 25 de junio de 1904.

⁶⁵ Es importante, respecto a la recepción de los prerrafaelitas en Italia, recordar aquí la afirmación de Antinucci 2010: 181: «Va precisato, in via preliminare, che nella sua variante italiana il preraffaellismo si configura come un concetto ancor più ampio ed eterogeneo, in cui spesso convergono e convivono diverse tendenze, dal neo-medievalismo all'estetismo, dal simbolismo al neoclassicismo.»

⁶⁶ Gozzano ya había expresado en más ocasiones su juicio negativo en contra del uso de la palabra 'signorina' en su tiempo. Recordamos las palabras que escribe a Amalia: «Signorina – che brutta parola! Degno prodotto del nostro tempo di evoluzione che anche della vergine ha fatto una creatura oppressa, non definitiva, come quel nome brutto: Signorina.» (S. Francesco d'Albaro. Albergo di S. Giuliano - Genova, 5 de junio de 1907).

⁶⁷ Gozzano 1911 [1917: 103].

⁶⁸ Fue publicada en 1911, en *La Riviera Ligure*.

apariencia y los rasgos sensuales⁶⁹ de estas mujeres, mediante los que embrujan al hombre: el sombrero, «cappello enorme» (vv. 6 y 94); el vestido, «la guaina / morbida della veste che le fascia» (vv. 11-12); los peinados⁷⁰, «biondissime, d'un biondo / oro, le cinge il pettine» (vv. 22-23), «il nodo greve dell'oscura / treccia» (vv. 25-26) y «prodigio purpureo: le chiome / splendono di riflessi» (vv. 30-31); el cuello, «esile troppo» (v. 27); «la bella curva delle spalle ignude» (v. 43); la piel, «pallida» (v. 90). El poeta también detalla los lugares y los momentos en los que aparecen/reaparecen estas mujeres, a lo largo de la vida. Todas ofrecen un común denominador: el encanto eterno de lo que no se ha gozado: «per noi la sola vera **amante** eterna» (v. 88). El amor solo puede existir en la no realización, en el acto inconcluso, en el deseo que no viene satisfecho: «quando una sola donna che non s'ama / c'incatena con tutte le catene», (vv. 35-36)⁷¹.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas he presentado una aproximación a las imágenes femeninas acuñadas por tres notables «poetas del crepúsculo», representativos del cambio de época surgido a principios del siglo xx en Italia. En el alba del siglo, la poesía crepuscular asimila o confronta algunas de las características de sus predecesores: recoge los componentes sensibles y tiernos del poeta y narrador Edmondo d'Amici, el mundo campestre y la sencillez del «Fanciullo» de Giovanni Pascoli, en contraposición con el esteticismo decadente y triunfante de D'Annunzio⁷². Sin embargo, sus tonalidades tenues e ingenuas se producen en parte como fruto de la relectura de algunos poetas franceses y belgas, como Paul Verlaine, Maurice Polydore Maeterlinck, Albert Samain o Jules Laforgue. Este movimiento poético, que nació sin un explícito y declarado acuerdo entre sus adeptos, siente preferencia por los tonos brumosos, las atmósferas tristes, íntimas pero desoladas, y los sentimientos de melancólica dulzura, especialmente trazados a la hora de abordar el ideal femenino en sus obras.

De forma parecida a lo que había pasado en Inglaterra con el movimiento de los prerrafaelitas —que en contra del academismo victoriano tomaron como punto de referencia el arte medieval, más libre y auténtico, según ellos, respecto de los cánones del Renacimiento—, los poetas crepusculares sintieron también la necesidad de volver a los orígenes de la tradición literaria italiana en sustitución de los modelos inmediatamente precedentes, y buscaron materiales para la elaboración de su poética

⁶⁹ No podemos dejar de citar, cuanto menos, otro de sus poemas, «Le golose» —publicado unos años antes que «Le non godute» en la *Gazzetta del Popolo della domenica*, el 28 julio 1907—, por su velado componente erótico.

⁷⁰ Sobre el componente casi fetichista de Gozzano en la descripción de los peinados de las mujeres, ver Vitale 2013.

⁷¹ «Il fatto è che Gozzano verifica l'impossibilità, anche, del sentimento autentico, nella contemporaneità borghese. Anche l'amore è sempre altrove rispetto al mondo in cui il poeta vive: nel passato, soprattutto, così come nel passato è la poesia, è la possibilità di far poesia: e amore e poesia sono, romanticamente, due aspetti di uno stesso problema», Bärberi Squarotti 1977: 15.

⁷² «Tutta la smania rientrativa di questi poeti, la loro economia di vita e d'arte, la loro frenesia d'occupar poco posto, di umiliarsi, di distruggersi, di elementarizzarsi... quasi che intendano protestare e riparare al vigoroso scandalo letterario delle scorribande, delle effusioni dei loro padri letterari.» (Cecchi 1912: 113).

entre los clásicos más puros, de la “Scuola siciliana” a Dante y Petrarca, sin la incómoda intermediación de las épocas posteriores. Como afirma Cecchi (1912: 117) en la siguiente cita que propongo conclusivamente:

«Per agire, per poetare davvero, deve allontanarsi, deve rinunciare a questi sfoghi che lo risolvono troppo immediatamente; scostarsi dai padri, la cui esperienza artistica egli non vale a dominare, e rifugiarsi dai nonni e dai nonni dei nonni»

La sugestión femenina crepuscular forma parte de las historias de marginación e intimidad de unas existencias recogidas sobre sí mismas, que van desgranándose en los poemas. Como se ha visto más arriba, las figuras femeninas, cuyo imaginario se centra especialmente en torno a los modelos de la amiga, la hermana y la amada, no escapan a los atributos históricos que definen el movimiento crepuscular: el aburrimiento de una vida que avanza en una sucesión de días monótonos; la grisura que empasta la realidad y cuyo ritmo se marca gracias a una repetición de gestos inútiles; la imposibilidad de alcanzar el ideal... Factores todos ellos que confluyen en la cotidianidad y en el tono cercano y conversacional. Los tipos de mujer que emergen en la estética crepuscular se convierten en construcción simbólica que adapta matices personales en cada autor: se definen con tonos de ensueño y alucinación en Corazzini; de nostalgia y esperanza en Gianelli; o de arrebató irónico, con una marca de aridez, en Gozzano.

Junto con los tres modelos femeninos aquí estudiados, es posible encontrar otros modelos —la madre, la monja, la maestra o la prostituta—; sin embargo la relevancia de la amiga, la hermana y la amante se debe a que los poetas construyen su lírica en necesario diálogo con un referente femenino, cercano e inalcanzable al mismo tiempo. Se dirigen a la búsqueda de la más viva comprensión y la más tierna piedad, en un susurro que es confidencia y confesión. Es a la amiga, a la hermana o a la amada a quienes los crepusculares se muestran tal y como son: el hombre insensible, el poeta incapaz de alcanzar el ideal, el compañero, el niño que llora. En estos tres tipos es donde se realiza en pleno la asimilación y superación de los modelos impuestos por los “padres” literarios del periodo anterior. En la liberación de los cánones de la escritura, con palabras tomadas de Gozzano, de una de las cartas a su hermana espiritual, «fu vittima della maniera del suo tempo, come noi lo siamo del nostro, con gl'imparaticci d'annunziani. O meglio, *lo fummo*»⁷³.

5. Bibliografía citada

- Anceschi L. y Antonielli, S. (1953), *Lirica del Novecento, Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi.
- (1990), *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Venezia, Marsilio.
- Antinucci, R. (2010), «*Gelida virgo*: alcune note sul preraffaellismo crepuscolare di D'Annunzio e Gozzano», en G. Oliva y M. Menna (eds.), *I Rossetti e l'Italia*, Lanciano, Carabba, pp. 181-188.

⁷³ *Carta a Amalia Guglielminetti*, S. Francesco d'Albaro – Albergo di S. Giuliano – Genova, 5 de junio de 1907, en Asciampreuner 1951.

- Asciampreuner, S. (ed.) (1951), *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, Milano, Garzanti.
- Bárberi Squarotti, G. (ed.) (1977), *Guido Gozzano, Poesie*, Milano, RCS Rizzoli Libri.
- Blanco Valdés, C. F. (2009), «La mujer en la literatura de la Edad Media: ¿Un reflejo de una sociedad misógina?», en E. Martínez Garrido (ed.) *Transmisión y apología de la violencia contra las mujeres: refranes, dichos y textos persuasivos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 37-65.
- Borgese, G. A. (1910), «Poesia crepuscolare», en *La Stampa*, 1/09/1910, p. 3. [Reeditado en G. A. Borgese (1911), *La vita y el libro. Seconda serie*, Torino, Fratelli Bocca Editori, pp. 149-160].
- Castellino, O. (1934), «Un poeta torinese all'alba del secolo – Giulio Gianelli», en *Torino. Rassegna mensile della città*, a. XIV, n.º 3, pp. 11-22.
- Cecchi, E. (1909), «Guido Gozzano», [una crítica a *La via del rifugio*], en *La Voce*, n. 35, 12/08/1909. [Reeditado en E. Cecchi (1912), *Studi critici*, Ancona, Puccini, pp. 109-118].
- Corazzini, S. (1905), *Le aureole*, Roma, Tipografia operaia romana.
- (1906a), *Libro per la sera della domenica*, Roma, Tipografia operaia romana.
- (1906b), *Piccolo Libro Inutile*, Roma, Tipografia operaia romana.
- (1906c), *Poemetti in prosa*.
- (1907), «La morte di Tantalos», en *Vita Letteraria*, 28/06/1907.
- Curry, C. (1993), «Immagini letterarie e arti figurative: il Preraffaellismo di Gabriele D'Annunzio e l'ambiente anglofilo dell'Italia di fine secolo», en *Canadian Journal of Italian Studies*, 16/46 (Fall), pp. 48-81.
- D'Annunzio, G., *Isaotta Guttadauro ed altre poesie*, con dibujos de Vincenzo Cabianca et al. Roma, La tribuna, 1886. On-line. Accesible en: <https://archive.org/details/isaotta_guttadu00dannooft> [Último acceso: 16/08/2015]
- De Liso, D. (2008), «Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano», en *Critica Letteraria*, 138, Napoli, Loffredo Editore, pp. 37-60.
- Dijkstra, B. (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.
- Fantasia, R. y G. Tallini (2004), *Poesia e rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Milano, FrancoAngeli Editore.
- Farinelli, G. (1969), *Storia e poesia dei crepuscolari*, Milano, IPL.
- (1973), *Tutte le poesie di Giulio Gianelli*, Milano, IPL.
- Fogazzaro, A. (1999) *Malombra*, [1880¹], Milano, Mondadori.
- Garosi, L. (2007), *Poéticas de una crisis. La literatura italiana y española entre los siglos XIX y XX*, [Tesis Doctoral] Universidad de Córdoba.
- (2009), «El discurso misógino de dos donjuanes finiseculares», en Martínez Garrido, E., (ed.), *Transmisión y apología de la violencia contra las mujeres: refranes, dichos y textos persuasivos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 78-95.
- Gianelli, G. (1908), *Intimi Vangeli*, Torino, Streglio. En G. Farinelli, *Storia e poesia dei crepuscolari*, Milano, IPL, 1969.
- «Giornale e Giornalismo» (1933), en *Enciclopedia Italiana Treccani*. On-line. Accesible en: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giornale-e-giornalismo_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giornale-e-giornalismo_(Enciclopedia-Italiana)/>) [Último acceso: 16/08/2015]
- Gozzano, G. (1917), *I Colloqui*, Milano, Treves [1.^a ed.: 1911].
- Hinterhäuser, H. (1980), «Mujeres prerrafaelitas», en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, pp. 91-121.
- Jacomuzzi, S. (ed.) (1968), Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi.

- Mengaldo, P. V. (1978), *Caratteristiche psicologiche e formali in Gozzano*, en *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Montale, E. (1951), *Gozzano, dopo trent'anni*, en *Lo Smeraldo* a. V, n. 5, 30/09/1951. Citado aquí a partir de Montale, E. (1997), *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori [1976¹], pp. 54-62.
- Muñoz Rivas, J. (2006), «Crepuscularismo y Futurismo en la primera poesía italiana del Novecientos», en *Anuario de estudios filológicos*, 29, pp. 221-236.
- Petronio, G. (1937), *Poeti del nostro tempo: i crepuscolari*, Firenze, Sansoni.
- Pieri, G. (2001), «The effect of the Pre-Raphaelites on the cultural consciousness of D'Annunzio», en *Notebooks of the Italian Cultural Institute Edinburgh*, 11, pp. 39-54.
- (2004a), «D'Annunzio e il preraffaellismo inglese», en *Letteratura e arte*, 2, pp. 203-215.
- (2004b), «The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy 1878-1910», en *Modern Language Review*, 99.2 (april), pp. 364-381.
- (2007), *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin-de-siècle Italy*. London, Modern Humanities Research Association.
- Praz, M. (1992⁹), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni Editore, [1.^a ed. 1930].
- Quatela, A. (1988), *Invito a conoscere il Crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- Raffo, S. (2012), *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*, Milano, Bietti.
- Sanguineti, E. (1965), *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- (1966), *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi.
- Tedesco, N. (1971), *La condizione crepuscolare: saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia.
- Tynianov, J. (1929), «L'evoluzione letteraria», en Tz. Todorov (1968), *I Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, ed. de, Torino, Einaudi.
- Vitale, S. (2013), «La donna in effigie. Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano», en *Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 1, pp. 63-66. Revista on-line accesible en: <<http://www.arabeschi.it/donna-effigie-iconografia-ritrattistica-guido-gozzano/#sdendnote4anc>> [Último acceso: 16/08/2015]
- Vugliano, M. (1975), «Gozzano studente», en G. Gozzano, *Cara Torino. Poesie e prose scelte*, con saggi e testimonianze, Torino, Viglono.
- Woodhouse, J. (1984), «D'Annunzio e il Preraffaellismo», en G. Oliva (ed.), *I Rossetti tra Italia e Inghilterra, Atti del Convegno (Vasto, 23-25 settembre 1982)*, Roma, Bulzoni, pp. 353-372.
- (1988), «Preraffaellite truccate: Le donne dipinte dal D'Annunzio», en *Letteratura italiana e arti figurative, Atti del XII Convegno dell'Associazione Nazionale di studi di lingua e letteratura italiana*, 3 vols., Firenze, Olschki, II, pp. 929-939.

6. Índice de las ilustraciones

Fig. 1. G. A. Borgese, «Poesia crepuscolare», en *La Stampa*, 1 de septiembre de 1910. Accesible on-line en el sito del periódico, “Archivio Storico dal 1867”: <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action-viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1200_01_1910_0242_0003_24765235/> [Último acceso: 13/08/2015]

Fig. 2. Amalia Guglielminetti. Archivio fotografico di Mario Nunes Vais (Firenze 1856-1932), Gelatina de sales de plata, 13 x 18 cm. N.º de inventario: F038477. Accesible

- on-line en el sito del Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: <<http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=collezioni/scheda&id=140958>> [Último acceso: 15/08/2015]
- Fig. 3. Versos finales de «Dolci rime» (34-40). Poesía escrita a máquina con firma manuscrita de Guido Gozzano. Una página, 28 x 20 cm, sin fecha, 1913 ca. Accesible on-line en: <<http://www.letteraturatattile.it/autografi/letteratura/gozzano-guido-dolci-rime.html>> [Último acceso: 15/08/2015]
- Fig. 4. Dibujo de “Melusina” de Giuseppe Cellini, fototipia Danesi Roma, en G. D’Annunzio, 2007, *Isaotta Guttadàuro ed altre poesie*, con dibujos de Vincenzo Cabianca *et al.* Roma, La tribuna, 1886. On-line. Accesible en: <<https://archive.org/details/isaottaguttadu00dannuoft>> [Último acceso: 16/08/2015]
- Fig. 5. Edición del *Canzoniere* de Petrarca, perteneciente a Guido Gozzano. Desde el sito de la exposición virtual *Guido Gozzano, Colloqui con la poesia* (10 maggio 2004): <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_253.html> [Último acceso: 15/08/2015]
- Fig. 6. Guido Gozzano. *Carta a Ettore Colla*, 31 de agosto de 1901. «Era Italia!... Italia che si è data a miglior vita. Tanto io che Aimone ne fummo strabiliati. Sorbiva allegramente una ghiacciata e non appena si accorse di noi ci fece un mondo di feste». Desde el sito de la exposición virtual *Guido Gozzano, Colloqui con la poesia* (10 maggio 2004): <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_226.html> [Último acceso: 15/08/2015]
- Fig. 7. Guido Gozzano. Índice provisional de *Le farfalle*. Desde el sito de la exposición virtual *Guido Gozzano, Colloqui con la poesia* (10 maggio 2004): <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_261.html> [Último acceso: 15/08/2015]