

La poética de la analogía y del fragmento en la poesía de Govoni

Rosario SCRIMIEMI MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
scrimieri@filol.ucm.es

RESUMEN

La poética de la analogía y la poética de los objetos, heredada del simbolismo dannunziano y pascoliano, confluyen en la poesía de Govoni quien logra manifestar, a través de ellas, su propia identidad poética y realiza, respecto de ambas, su propia operación de “atravesamiento”. En un primer momento, la poética de los objetos, plasmada como poética del fragmento, se manifiesta en su modo extremo bajo la forma del poema-elenco y del poema-letanía; sigue después una utilización más dinámica y libre de las imágenes, que explícitamente actualizan en el poema el resultado de una totalidad. Finalmente, en la madurez del autor, la poética de la pura analogía se impone con plenitud: el poema se estructura en torno a un núcleo de imágenes y se construye en correspondencia estrecha con el dinamismo inherente a la analogía. En este artículo examinamos especialmente las manifestaciones de la poética del fragmento: la enumeración de objetos y la yuxtaposición de imágenes, y terminamos con una serie de consideraciones sobre la poética de la analogía. A la vez, al poner en evidencia el sucederse de estas poéticas, tratamos de delinear un itinerario de la poesía de Govoni y un retrato de su identidad, el modo en que la sensorialidad, función definidora de su personalidad, se relaciona con otras funciones de la conciencia como el sentimiento, el pensamiento y la intuición.

Palabras clave: poética, analogía, fragmento, símbolo, metonimia.

Analogy's and Fragments Poetics in Govoni's Poetry

ABSTRACT

The analogy's and objects's poetics, inherited from D'Annunzio's and Pascoli's symbolism, meet in Govoni's poetry. This poet manifests his own poetic identity through these both traditions but at the same time he is able “to cross” them in a personal way. At the first stage, the objects's poetic, as fragment's poetic, is expressed in the highest degree under the form of the “catalogue-poem” and the “litany-poem”; then follows a more dynamic and free use of images which in a explicit way presents in the poem the effect of a totality. Finally, in the age of maturity, the pure analogy's poetic imposes itself: the poem rises from a nucleus of images and its frame corresponds closely to the dynamism of the analogy. We examine in this essay specially the forms of the fragment's poetic: the list of objects and the juxtaposition of images, and at the end we offer a series of considerations about the analogy's poetic. Simultaneously we try to draw an itinerary of Govoni's poetry and a portrait of his identity, how the sensorial function, which defines his personality, relates with other functions of the conscience, like sentiment, thought and intuition.

Key words: poetic, analogy, fragment, symbol, metonymy.

Govoni es el poeta de la pura sensación, el que abre la poesía del *Novecento* a la inmediatez de las sensaciones y a la acogida sin límites de las imágenes. Estas cualidades han sido objeto tanto de una valoración positiva como negativa por parte de la crítica y esto último en mayor medida según nos alejamos del primer *Novecento*, donde indudablemente Govoni es reconocido como una figura de primer orden, tanto por el modo en que realiza la destrucción de un código poético existente como por la renovación e invención que realiza del lenguaje poético¹. Si se reconoce, en efecto, que el lenguaje poético de los años veinte y treinta está marcado por el uso cualificado de las imágenes, por la frecuencia de la forma elíptica y de las analogías, hay que admitir que uno de los primeros, si no el primero, en elevar estos procedimientos a elementos constitutivos de una poética fue Govoni. No se pueden circunscribir sus méritos al hecho de que fuera el primer poeta crepuscular en Italia². La poética crepuscular fue pronto subsumida en los rasgos peculiares de su personalidad y pronto superada por la libre y poderosa capacidad sensorial de su imaginación poética. Por otra parte, no se trata de atribuir a Govoni méritos que superan su talla poética. Es obvio, en este sentido, que la labor experimental de Ungaretti fue la que logró remover totalmente el terreno lingüístico en que se apoyaba hasta ese momento la poesía, yendo más allá de los límites de la representación física de la palabra. Govoni se quedó dentro de la esfera de los sentidos pero dentro de estos límites hay que reconocerle, como observa Curi, la prioridad (Curi 1973: 36).

Ha sido Anceschi quien repetidamente ha dicho que la poesía italiana que siguió a Pascoli y a D'Annunzio tuvo prevalentemente dos modos de tratar el símbolo:

O il simbolo si è manifestato come una maniera di allusione analogica, di rinvio di significati, in cui la parola si fa mezzo di suggestioni, di incanto, di musica, e allarga la propria forza semantica; oppure come una maniera di forzare gli oggetti, di caricarli intensamente di emozioni, una maniera di servirsi degli oggetti come equivalenti di determinate emozioni, di intensificare e trasportare ad altro ordine i significati attraverso associazioni dirette o indirette, inconse o ideali (Anceschi 1990: 85).

¹ Así Anceschi: "Govoni, in anticipo o al momento giusto (e sempre si va mostrando il suo intervento nell'invenzione del linguaggio poetico contemporaneo) articola tutte le esperienze del tempo in modi molto personali in una clamorosa frenesia dell'immagine" (Anceschi 1990: 162-163).

² Respecto del crepuscularismo de Govoni se ha observado (Sanguineti 1984) que carece de uno de los elementos que caracterizan a ese movimiento, al faltarle el componente narrativo, ese "romanzo psicológico" que construye la historia de un yo, como ocurre en el caso de Gozzano, quien en sus poemas -a modo de pequeñas "novelle"- se narra a sí mismo. Govoni a este respecto, sin embargo, no dudó en considerarse un poeta autobiográfico: "Credo di essere il poeta più autobiografico d'Italia: messi insieme, i miei libri [...] danno la vita d'un uomo. Io sono per l'arte soggettiva" (Camon 1982: 62), afirmaciones que desde el punto de vista puramente técnico llaman la atención al ser su poesía eminentemente descriptiva pero que, quizá, desde la perspectiva de una identidad como la de Govoni, sensorial y extravertida, tienen sentido: Govoni se reconoce y se construye, "se narra" -podríamos decir- sin decir "yo", a través de la representación sensorial, a través de las imágenes en que se proyecta y con las que se identifica, imágenes que, como veremos enseguida, pueden considerarse correlativos objetivos de su identidad.

Anceschi observa también: “il metodo dell’analogia e quello dell’equivalenza oggettiva sono forse i motivi più insistenti che percorrono tanto in senso sincronico che in senso diacronico la sintassi poetica del Novecento secondo particolari e disformi disposizioni e risalti” (1990: 113-114), siendo respectivamente D’Annunzio y Pascoli los grandes modelos de estas dos poéticas y los realizadores de estos dos métodos, seguidos y también subvertidos por los poetas del *Novecento*.

La poética de la analogía y la poética de los objetos confluyen en la poesía de Govoni quien logra manifestar, a través de ellas, su propia identidad poética y realiza, respecto de ambas, su propia operación de “atravesamiento”. En un primer momento, la poética de los objetos, plasmada como poética del fragmento, se manifiesta en su modo extremo bajo la forma del poema-elenco y del poema-letanía; sigue después una utilización más dinámica y libre de las imágenes, que explícitamente actualizan en el poema el resultado de una totalidad. Finalmente, en la madurez del autor, la poética de la pura analogía se impone con plenitud: el poema se estructura en torno a un núcleo de imágenes y se construye en correspondencia estrecha con el dinamismo inherente a la analogía. Examinaremos en este artículo especialmente las manifestaciones de la poética del fragmento: la enumeración de objetos y la yuxtaposición de imágenes³ para terminar con una serie de consideraciones sobre la poética de la analogía, a la vez que, al poner en evidencia el sucederse de estas poéticas, trataremos de delinear un itinerario de la poesía de Govoni y un retrato de su identidad, el modo en que la sensorialidad, el rasgo definidor de su personalidad, se relaciona con otras funciones de la conciencia como el sentimiento, el pensamiento y la intuición. Es una dinámica no estridentemente perceptible porque en Govoni la identidad primaria, la sensorial extravertida, posee tal fuerza y vitalidad que siempre deslumbrará en sus poemas e inundará con su fluir inagotable hasta sus últimos libros. Por eso, Govoni necesita de críticos –Spagnoletti, Curi, lo han sido– que han sabido individuar, en ese fluir inagotable de su poesía, aparentemente sin orden ni centro, poemas clave donde aflora y se percibe la dinámica hacia un centro atractivo y hacia la manifestación de lo que Curi llama el principio de la conciencia; una conciencia que con la madurez y la experiencia del sufrimiento toma conciencia de sí. El tiempo en que culmina este proceso coincide, como ocurre en tantos poetas del *Novecento*, con la experiencia de la segunda guerra y la tragedia personal de la muerte de uno de sus hijos, Aladino,

³ No se debe olvidar, sin embargo, que, aunque estas tres poéticas tienden a manifestarse según el orden temporal de los libros señalados, en la obra de Govoni aparecen muestras de cada una de ellas en sincronía, en relación de simultaneidad: la poética de los objetos se adentra hasta *L’inaugurazione della primavera*; la poética de la imagen se anuncia y se prepara en poemas de *Armonia in grigio et in silenzio* y convive después con la poética de la analogía; y esta última, como juego de las correspondencias, donde la analogía es el factor constructivo del poema, se percibe ya desde *L’inaugurazione della primavera*; y sin que olvidemos tampoco que la analogía, el juego de las correspondencias, siempre está presente en Govoni desde sus primeras obras, en las metáforas, en los símiles que expanden el contenido y las cualidades de los objetos y de las imágenes que su mirada selecciona.

fusilado por los nazis en Le Fosse Ardeatine⁴. La trágica experiencia de la pérdida del hijo afecta a la poética de la analogía, al proliferar de las metáforas, y la poesía se decanta por la descripción nítida y por la narración, por una nueva posición del sentimiento en relación con la sensorialidad y por un nuevo modo de proceder y de intervenir el pensamiento y la reflexión. Este último periodo de la poesía de Govoni está todavía por investigar.

Para ilustrar cómo la poética de la analogía y la poética de los objetos confluyen en la poesía de Govoni voy a analizar, en primer lugar, un extenso poema del libro *L'inaugurazione della primavera* (1915): *Identificazione* (Govoni 2000: 176-184). Escrito en un tiempo en que ya Govoni tiene conciencia de su personalidad psicológica y poética, puede ser considerado como una verdadera declaración de poética en la que explica y hace comprender el cómo y el porqué de su poesía. La palabra “*identificazione*” puede ser entendida como proyección: el proceso psíquico por el que la conciencia se reconoce en las cosas objeto de la percepción sensible y se identifica con ellas, convirtiéndose estas últimas en resortes de autoconocimiento y en estímulos para la imaginación y la invención poética.

Este extenso poema de 383 versos, de estructura libre, que confina con la escritura de la prosa, podría considerarse como una pequeña *novella* donde el yo poético hace una representación de cómo es su identidad, del poder de atracción que sobre él ejercen las formas y figuras del mundo externo en las que reconoce diversos aspectos, hasta contradictorios, de sí mismo. Nos detendremos ahora exclusivamente, desde la perspectiva metapoética, en la resolución del poema donde Govoni representa, a través de las imágenes, los principios que rigen su poesía, después de haberlo hecho, en los versos anteriores, del modo de ser de su identidad. El poeta hasta ese momento ha descrito un paseo por la ciudad de Milán, en un maravilloso día de primavera,

Si direbbe che una giovine primavera
pazza di felicità ebbra di sole
dondolasse con i suoi capelli sparsi
di biondissima pioggia e tutte
le sue vesti di prati al vento
con un immenso riso
che facesse tremar tutto il cielo
nella fresca altalena elastica
dell'arcobaleno.

(vv. 22-30)

⁴ Este acontecimiento que recoge el libro *Aladino. Lamento su mio figlio morto* (1946) puede considerarse un punto de referencia crucial en la poesía de Govoni, determinante del carácter de sus últimas obras: *Patria d'alto volo* (1953), *Pregghiera al trifoglio* (1953), *Manoscritto nella bottiglia. Nuove poesie* (1954), *Stradario della primavera e altre poesie* (1958), y de la póstuma, *Ronda di notte*. “Pur tra ritorni incongrui e inconsapevoli salti in avanti, questa raccolta [“Aladino”] condizionerà l'intera produzione della vecchiaia di Govoni” (Spagnoletti 1984: 372).

desdoblándose en cientos de “yoes” a partir de sus sensaciones:

Ed io cammino in centi me stessi
che m'accompagnano mi sopravanzano mi seguono
vanno di qua e di là a loro talento
senza aspettarmi,

(vv. 31-34)

En el verso 305, el yo poético, después de haber enunciado por segunda vez la limitación que supone el tener un solo cuerpo: “sono solo, con due gambe / due braccia due occhi / ed una bocca”, se siente subyugado por la atracción que sobre él ejerce “una magnifica donna” que pasa a su lado. Pero algo se interfiere en la contemplación de aquella:

Mi volto indietro ad ammirarla
mentre un vecchio la sbircia oscenamente.
Riprendo il mio cammino, ma nell'anima
il volto meraviglioso di quella donna
non mi riesce di ricomporlo esattamente:
vedo ostinatamente pendulo
sotto i suoi labbri divini
un ciuffo della sozza barba grigia
che la fa somigliare ad una vecchia capra
di quel vecchio turpe che la guardava.
I suoi occhi stupendi sorridono
tra le rughe del vecchio
le sue chiome nerissime
son frammischiate orribilmente
alla stoppa di capelli di quel vecchio.
La linea armoniosa e flessuosa
del suo corpo statuario
è spezzata dall'andatura
anchilotica di quel vecchio infame
Mani di tortora e di rospo
occhi di fiore e di rana.

(vv. 311-331)

En estos versos, simultáneamente con el proceso de reconocimiento de los aspectos bellos de la mujer, se produce también la identificación y el reconocimiento de aspectos oscuros vinculados con la fealdad y el mal, referidos tanto al cuerpo físico como a la degradación moral. La antítesis entre los contenidos representados por la hermosa mujer y el viejo obscuro, impide la recomposición del cuerpo de aquella en la imaginación, apareciendo monstruosamente fundido con el del viejo; surge así una imagen híbrida masculina y femenina, de belleza y fealdad, de juventud y de vejez, de pureza y degradación moral: “Mani di tortora e di rospo; occhi di fiori e di

rana”; algo que recuerda una alegoría barroca –y en este sentido la crítica ha hablado del carácter barroco de la poesía de Govoni: su *horror vacui*, sus analogías sorprendentes–, al representarse en simultaneidad espacio-temporal los polos opuestos de la perenne contradicción que desgarran la condición humana y la dimensión devastadora del tiempo, al igual que lo hacía el emblema barroco de una misma rosa mitad florecida y mitad marchita.

Los polos opuestos, presentados en simultaneidad, que generan una imagen monstruosamente híbrida que puede simbolizar también la contradicción entre el principio de deseo y el de realidad, aludiría, desde la perspectiva del nivel metapoético, a la oposición entre poesía y realidad. La interpretación metapoética tiene un punto de apoyo en la relación que se puede establecer entre *Identificazione* y el poema *Poesia e realtà*, del mismo libro, donde la imagen que amenaza con la destrucción al canto poético, simbolizado por el del ruiseñor, coincide con la que hemos visto referida al viejo obscuro:

L'anima mia è come l'usignuolo
che canta sopra il biancospino
fiorito inebbriandosi al suo canto
come preso in un vortice di sogno
come in preda ad un fascino maligno;
e non s'accorge che sotto la siepe
lo fissa e attira coi suoi occhi molli
l'immondo rospo a bocca spalancata
ove presto avran fine e canto e sogno.

(Govoni 2000: 202)

El sujeto de *Identificazione* quería dar vuelta atrás y destruir al viejo que, a su vez, ha destruido la visión de la belleza, lo mismo que “l'immondo rospo” de *Poesia e realtà* terminará con el canto del ruiseñor, símbolo de la poesía. La consecuencia del contacto entre belleza ideal, simbolizada por la mujer, y oscuridad maléfica, representada por el viejo, es que la integridad y unidad de la primera se rompen, estallan en fragmentos: “il corpo della sua bellezza s'è disfatto / s'è proiettato in mille pezzi / lontano” (vv. 346-348). No es posible la representación de la belleza incontaminada, abstraída de la realidad, como no es posible el canto del ruiseñor, símbolo de la poesía, destinado a caer en la “bocca spalancata” del “immondo rospo”, imagen del mal y del principio de realidad. El yo, después de esta constatación, solo intuye esa belleza, la “recuerda” o la reconoce, disgregada en los fragmentos dispersos del mundo externo, en los residuos diseminados en la ciudad que es portadora de alguna de sus cualidades: la blancura y el frescor de la carne de la hermosa mujer en “quella neve pura / residua sopra il tetto basso d'una vecchia casa” (vv. 341-342); la luminosidad y magnetismo de sus ojos en las luces que se van encendiendo en la ciudad; la belleza y dulzura de su sonrisa, “stemperata” y “appassita” “nel roseo del crepuscolo”; sus movimientos indecibles en el ritmo de todos los

vehículos que se mueven armoniosamente. Y concluye “della sua eleganza si sono arricchite / tutte le forme degli oggetti delle case” (vv. 363-364). La belleza se reconoce fragmentada en los componentes de la nueva realidad urbana que se impone a la mirada del hombre moderno.

A partir de este punto el poema se precipita hacia su final. Un enunciado enigmático hace de puente hacia la conclusión donde se hace explícita la poética de las correspondencias:

Non so più l' ora né dove sono. So soltanto
 che quell'ombra d'albero d'un giardino
 si proietta contro il muro vicino
 come il doppio ramo
 dei bronchi a nudo della casa
 e che il cielo con la prima stella
 è dolce come una foglia di rosa bruna
 illuminata da una verde lucciola.
 Laggiù è il duomo un'agave immensa
 col fiore lungo della sua guglia
 sopra cui ronza il calabrone d'un aereo.
 I monumenti nelle piazze
 sono cordai giganti
 che rinculano verso i bastioni
 torcendo le lunghissime sottili corde
 dei fili del telegrafo.
 E non son io che guardo nella strada
 passare in fretta
 una lucciola e un ragno in bicicletta
 (vv. 365-383)

En estos versos vemos enunciado el requisito de la impersonalidad de la conciencia, la necesidad de la contemplación de un yo olvidado de sí mismo y de todo condicionamiento espacio-temporal que lo ancla a una realidad concreta: “Non so più l'ora né dove sono”⁵. Este enunciado, así como el que sigue un poco después, “non son io che guardo”, creo que se refiere al fondo unitario de donde proceden todas las percepciones, y es el presupuesto, como dice Baudelaire en *Correspondances*, de la

⁵ Como en Baudelaire, la contemplación poética implica en Govoni una visión de las cosas desde la impersonalidad y la objetividad. La misma posibilidad de la multiplicación infinita del yo supone la capacidad de dejar de lado al yo empírico individual, la propia subjetividad, de forma que el sujeto, olvidado de sí mismo, puede identificarse y confundirse con los otros y lo otro, puede captar las semejanzas entre las cosas a través de las sensaciones y combinarlas en su imaginación. Aquí radica la ambigüedad de la condición de la impersonalidad y de la objetividad de la mirada baudelaireana pues conduce tanto a la poética de las correspondencias, de base neoplatónica, como a la poética de la alegoría, donde se corta toda conexión entre el objeto-fragmento y una totalidad de la que pueda recibir un sentido; el yo mismo se vive como fragmento, desconectado de un sentido trascendente y destinado, a su vez, a dar cuenta de un mundo fragmentado.

visión de las semejanzas que existen entre las cosas más alejadas de la realidad, pues todas remiten a ese fondo común y único de la percepción; en ese fondo es donde se intuye la unidad, la belleza reunificada a la que paradójicamente alude la poesía sensorial y extravertida, fragmentada y dispersa de Govoni. Después del enunciado “Non so più l’ora né dove sono”, se despliega el juego de las correspondencias, como si la condición de la visión de las asociaciones y atrevidas analogías consistiera en olvidar el modo habitual de mirar que tiene el yo poético. El final del poema insiste en esa desidentificación de la conciencia respecto del yo consciente: “E non son io che guardo nella strada / passare in fretta / una lucciola e un ragno in bicicletta”, imagen que evoca la visión alucinada, “augmentée” de la que habla Baudelaire a propósito de la contemplación poética, comparable a la lucidez alucinada de la droga -no extraña tampoco en Govoni: “Ai miei occhi il più familiare aspetto / s’esagera come per oppio” (*Le campane de San Benedetto*, en *Armonia in grigio et in silenzio*)- y que hace terminar el poema con una visión donde de nuevo emerge, a través de la imagen de la luciérnaga y la araña, la intuición de la belleza ideal y de la fealdad maléfica, aliadas y a la vez siempre en permanente contradicción⁶.

En Govoni, como en Baudelaire, es posible que la recomposición de la unidad que supone tanto la poética del fragmento como de las correspondencias, solo implique una trascendencia dentro de la inmanencia de las cosas y de la realidad; las correspondencias son en Govoni, como en Baudelaire, horizontales y ponen al descubierto la capacidad reunificadora de la realidad de la mirada poética, no una correspondencia vertical y una posible conexión con una trascendencia metafísica. Los dos procedimientos, por tanto, que muestra Govoni al concluir *Identificazione* –después de haber puesto en evidencia que el punto de partida de su poesía es el abandono a las sensaciones, a la extraversión y al ejercicio de la imaginación⁷– son la poética del fragmento que explícitamente se expresa como reconocimiento de los objetos en cuanto partes de una integridad ideal rota y la poética de la analogía, de las correspondencias horizontales, por la que entre las cosas más diversas de la realidad subyacen afinidades y semejanzas que la mirada del poeta sabe descubrir. No cabe duda de que en estas dos poéticas descansa la poesía de la modernidad, tal como la teorizó y la practicó Baudelaire. En Govoni, como en el poeta francés, el

⁶ A pesar de que el yo de Govoni se identifica con la extraversión y la pura sensorialidad, parece que en la resolución de *Identificazione* el poeta se sitúa en un punto que logra distanciarse del yo que define su identidad consciente. Después del enunciado: “non so più l’ora né dove sono”, al que siguen los versos: “So soltanto / che quell’ombra d’albero d’un giardino / si proietta contro il muro vicino” –versos en los que resuena el mito de la caverna platónica y la referencia a una percepción interior intuitiva–, los tres versos finales: “E non son io che guardo nella strada / passare in fretta / una lucciola e un ragno in bicicletta”, parecen aludir a una visión en la que se ha dejado espacio a la mirada objetiva, situada más acá o más allá de las proyecciones o identificaciones que dispersan a la conciencia y la hacen olvidarse de sí misma; ahora hay una conexión con la “profondeur de l’âme”, como diría Baudelaire, que es la profundidad de sí mismo, más allá de la dispersión disgregadora de las identificaciones.

⁷ La imaginación, para Baudelaire, “décompose toute la creation, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf” (Jauss 1968: 127).

reconocimiento del mal contamina y degrada la belleza de una naturaleza caída; esta pierde la pureza y la integridad originales. La mirada del poeta puede, sin embargo, percibir objetos en los que, de un modo fragmentario, pervive un destello de aquella belleza; o puede, gracias al juego de las correspondencias, descubrir la unidad que subyace bajo la multiplicidad y aparente diversidad de las cosas.

Vamos a considerar el primer procedimiento poético que Govoni utiliza en *Identificazione*: la poética del fragmento, y que en su poesía se manifiesta bajo la técnica de la enumeración de objetos y de la yuxtaposición de imágenes; objetos e imágenes que, desde una perspectiva horizontal, son fragmentos de una realidad más amplia. En *Identificazione* la fragmentación, como hemos demostrado, tenía su origen en el mal, en la experiencia contradictoria y simultánea de la belleza ideal y de la fealdad maléfica, de la que se derivaba la destrucción y la fragmentación de aquella. En la resolución del poema cada imagen percibida por el yo poético acogía un aspecto, un fragmento de la belleza ideal destruida. Por ello, la realidad percibida en el fragmento podía recordarnos a la visión simbólica de la reminiscencia neoplatónica: en el fragmento se podía reconocer la belleza, “recordar” la totalidad originaria perdida de la que aquel formaba parte. Pero lo normal, en la poesía de Govoni, es que el fragmento constituya una parte de un conjunto más amplio en el plano horizontal de la realidad. En este sentido, la metonimia es la figura retórica que subyace en este modo de percepción y está en la base de la poética del fragmento de Govoni, siendo con frecuencia esa figura el soporte y la matriz de las analogías, de los símiles y metáforas del poema.

La metonimia representa un modo particular de ser y de ver la realidad; responde a la forma de ser sensorial y naturalmente realista de Govoni, que pretende en su poesía acoger y dar cuenta del mayor número posible de aspectos y de formas de la naturaleza y de las cosas que afectan a su sensorialidad. La metonimia se caracteriza por el desplazamiento de la referencia y su efecto estilístico nace de ese deslizamiento, o más exactamente de la dirección de ese desplazamiento semántico. La sucesión de los desplazamientos orientados en una misma dirección agranda el efecto de sentido hasta el punto de inscribir el texto en una determinada visión de la realidad (Le Guern 1973: 119). La sucesión de los desplazamientos metonímicos que sustituyen a un término, enunciado en el título del poema o en el mismo poema, referidos a partes precisas de un todo, es lo que contribuye a dar la visión particular del yo poético sobre la realidad enunciada en el título, visión que en el primer momento de la poesía de Govoni se refiere primordialmente a la poética crepuscular y que se expresa con diversa intensidad disfórica, desde la leve tristeza hasta la más profunda *accidia*, contaminada a veces por la náusea y la repulsión física. La metonimia, por tanto, es el mecanismo general semántico-lingüístico y retórico que subyace en la poética del fragmento de la poesía de Govoni: una metonimia que obedece al modo de ser realista propio de una sensorialidad extravertida, que trata de dar cuenta de una totalidad enumerando la mayor cantidad posible de las partes que componen aquella y que pueden reconstruirla virtualmente. En esa ambición que intenta representar una realidad en toda su diversidad sensorial, radica la actitud que

guía a la poesía de Govoni, así como también la seducción y la maldición de la poética del fragmento.

Le fiale (1903), *Armonia in grigio et in silenzio* (1903), *Fuochi d'artificio* (1905), *Gli aborti* (1907), constituyen las obras en que se manifiesta esta técnica poética a través de la acumulación, tanto de objetos preciosos y exquisitos de gusto *liberty*, como cotidianos y sencillos de carácter crepuscular. Estos últimos se impondrán a partir de *Armonia in grigio et in silenzio*, culminando en los famosos poemas-elenco y poemas-letanía de *Gli aborti*. La técnica de la enumeración seguirá estando presente en *Poesie elettriche* (1911) y en *L'inaugurazione della primavera* (1915) pero desde una perspectiva diferente, cada vez más desvinculada del crepuscularismo y más adecuada a la identidad vital y sensorial de Govoni. En la enumeración, a pesar de la aparente indiferencia selectiva y del aparente azar con que se mueve la mirada poética, va emergiendo una visión de la realidad que obedece a un centro profundo perceptivo donde la sensorialidad y el sentimiento se aúnan.

A pesar de que críticos como Curi o Mengaldo insisten en que Govoni en estas enumeraciones se queda en la materialidad de los objetos, en su superficie física, se puede considerar, a mi modo de ver, que de las partes del conjunto, seleccionadas por la mirada poética, emerge un efecto de sentido que trasciende la pura materialidad y fisicidad de las cosas, debido a los valores que connotan los objetos seleccionados por esa mirada. De ellos se desprende un valor-sentimiento de forma que pueden ser percibidos también como correlativos objetivos de la subjetividad: la melancolía, la *accidia*, la laxitud crepusculares. Poemas como *Le dolcezze*, *Le cose che fanno la domenica*, *Le tristezze* (*Gli aborti*), *Tutto quello che passa in una via* (*Poesie elettriche*), *Le cose che fanno la primavera* (*L'inaugurazione della primavera*), son muestras del poema-elenco propiamente tal. Los versos configuran una serie o catálogo de objetos; muchos de ellos están formados por una frase nominal: “Le tende bianche alle finestre del convento” (*Le dolcezze*); o por el sustantivo expandido en una oración de relativo: “Il mendicante che mangia sulle soglie delle chiese” (*Le dolcezze*); o algunos por el infinitivo usado en forma nominal: “Guardare la neve” (*Le tristezze*); o, simplemente por el sustantivo: “L' elemosina”, “La neve”, “Le comunicanti” (*Le cose che fanno la domenica*).

En algunos de estos poemas los objetos o imágenes-fragmento se intercambian de un poema a otro. Así, “Suonare il pianoforte alla domenica”, es un fragmento de realidad seleccionado para referirse tanto al conjunto *Le tristezze* como al de *Le dolcezze*: “Suonare il pianoforte un giorno di festa”; y forma también parte de *Le cose che fanno la domenica* bajo la metáfora sinestésica: “il suono bianco e nero del pianoforte”. Lo mismo ocurre con “la dolcezza”: “fare il pane la mattina di domenica” (*Le dolcezze*), fragmento de realidad que también aparece en *Le cose che fanno la domenica* bajo la sinestesia: “L'odore caldo del pane che si cuoce dentro il forno”. De *Le cose che fanno la domenica* forman parte fragmentos que configuran tanto *Le dolcezze* como *Le tristezze*, con ligeras variantes y, a su vez, entre *Le dolcezze* y *Le tristezze* se dan casos de repetición pero con un rasgo de intensificación disfórica en las últimas; así “la dolcezza”: “Le rose sfogliate sul letto dei malati”, se convierte en

“la tristeza”: “I gatti bianchi sui letti dei moribondi”; “la dolcezza”: “I mendicanti che mangian sulle soglie delle chiese”, en la “tristezza”: “I mendicanti che chiedono l’elemosina”; “I malati al sole” en “I malati allo specchio”. *Le tristezze*, por su parte, tiene diecisiete versos más que *Le dolcezze* y se puede percibir en su temática una intensificación de la disforia según progresa el poema hasta alcanzar el verso final: “I cenciaiuoli che frugando col bastone / nei mucchi d’immondizie delle vie / trovan viscidi aborti inverminiti”, donde la tristeza se vincula con una imagen-sensación de los aspectos repulsivos de la realidad.

En los poemas-elenco de los libros posteriores a *Gli aborti*, como *Fiori* y *Tutto quello che passa in una via*, de *Poesie elettriche* (1911) o como *Le cose che fanno la primavera*, de *L’inaugurazione della primavera* (1915), se percibe la tensión de la poesía de Govoni hacia la liberación, tanto de los esquemas métricos anteriores como del registro y de la temática crepuscular; así, aparece una actitud lúdica en *Le cose che fanno la primavera*: “una rosa finta nel cappello di una signora divorabile”; o “l’asino del frate cercatore / che s’impuntiglia in mezzo alla strada / a non voler andar più avanti / malgrado le legnate del padrone, / perché è passata l’asina dell’ortolano”. Igualmente, aparece la variedad en los procedimientos lingüístico-retóricos de realizar el elenco, desde la designación denotativa: “le lucciole nel camposanto”, a la designación con expansión metafórica: “E quella nuvola fanciulla / che si dondola laggiù / voluttuosamente / rinfrescando tutto il cielo / del roseo delle sue gambe ignude, / sull’altalena della doppia voce / del cucculo” (*Le cose che fanno la primavera*); o como ocurre en el poema *Fiori* (*Poesie elettriche*), donde la técnica del elenco se conjuga con la analogía de forma que la expansión figurativa que afecta a la mayoría de las flores se materializa en una metáfora, en un símil o en una simple aposición que derivan de un mismo campo semántico, una corte medieval; y así, la rosa es “la castellana”, “le meraviglie, le damigelle notturne. / I tulipani, i valletti rossi”, “i giaggioli, gli azzurri cavalieri erranti”. Junto a la enumeración que expande en un fluir constante las variedades del referente (“la rosa”, “i tulipani”, “i gigli”, “le fucsie”, “i papaveri”, etc.), en un afán por captar la totalidad de una realidad, existe igualmente una fuerza centrípeta que las reúne y orienta en torno a un eje paradigmático.

En los poemas-letanía, como *I gatti bianchi* (de *Armonia in grigio et in silenzio*), *Crepuscolo* o *Le anime* (de *Gli aborti*), Govoni reproduce la técnica de la letanía propia del culto religioso, por la que el referente, repetido en la ánfora, se va llenando del contenido que le atribuyen las estrofas del poema; la dispersión no afecta al referente, que la ánfora mantiene y repite cadenciosamente, sino a los fragmentos de realidad que el poeta escoge para caracterizarlo. La ánfora compensa el efecto de dispersión inherente a la técnica de la enumeración, constituyendo una especie de fuerza centrípeta⁸ mientras que la acumulación de cualidades profundiza

⁸ En este sentido, cuando Beccaria considera la poesía de Govoni como mero fluir, como poesía del devenir y no del ser, sin centro y fragmentaria (Beccaria 2001: 216), no se detiene, a mi modo de ver, en el análisis e interpretación de poemas singulares donde es posible hallar una tensión hacia un centro de significado y hacia una estructura cerrada.

en la naturaleza del referente, del que puede llegar a emerger un significado simbólico. En *I gatti bianchi*, por ejemplo, la enumeración de las cualidades, comportamientos, espacios, propios de esos animales, no se queda, a mi modo de ver, en la superficialidad de la descripción, en las apariencias externas, sino que de la enumeración se destila el significado que los gatos blancos connotan, íntimamente vinculado con el tema de la poesía y de la identidad poética de Govoni. Tras la anáfora *gatti candidi* (al inicio del primer verso de las cuatro primeras estrofas) y tras la de *gatti bianchi* (al inicio del primer verso de las tres siguientes), anáforas que se reúnen en el primer verso de la estrofa final (*gatti candidi, gatti bianchi*) y que estructuran el poema, se enuncian los rasgos y las actitudes de estos animales, que de modo general, cumplen una función simbólica en la poesía de Govoni. Si el yo poético se define como sensorial y extravertido, el símbolo del gato y en especial el del gato blanco alude a cualidades opuestas a esa personalidad, relacionadas con la intuición y la actitud introvertida. “I gatti bianchi” representarían la cara oculta y complementaria –inconsciente– de la identidad poética govoniana. No por nada el libro *Armonia in grigio et in silenzio* concluye con una página, rubricada por la palabra latina *Finis*, que contiene dos versos en cursiva donde se establece una correspondencia reveladora: *i gatti sono i poeti degli animali / come i poeti sono i gatti degli uomini*. Esta correspondencia se repite de modo explícito en la cuarta estrofa del poema que estamos examinando: “gatti candidi e sognatori / chiusi come gli ignoti poeti”, donde el rasgo de la introversión marca a esta figura, rasgo que se mantiene en las siguientes estrofas: “gatti bianchi nei monasteri / tutti candidi: il loro vero regno”; esta constelación figurativa es el envés de la actitud extravertida y sensorial colorista del yo poético. En este sentido, es interesante recordar que la introversión definía la identidad del poeta en un soneto de *Le fiale*, en *Villa chiusa*, poema que puede ser considerado clave en relación con la figura y la función del nuevo poeta, tras la pérdida de su aureola, en la nueva sociedad: “So d’una villa chiusa e abbandonata [...] chiusa come il cuore d’un poeta / che viva in solitudine forzata” (Govoni 2000: 13).

Si la personalidad consciente de Govoni se proyecta en los colores, en las formas externas, si se dispersa, en una libertad cada vez más intensa, en los objetos del mundo y de la naturaleza, la función opuesta y la actitud que definen su personalidad inconsciente, la intuición y la introversión, ligadas a la vida interior, al recogimiento del espíritu, se identifican sensorialmente con el blanco⁹, con la ausencia de color y con los espacios cerrados, representados de forma obsesiva en su primera poesía por la imagen del convento, por la figura femenina de la monja de clausura y por el conjunto de

⁹ En este sentido el blanco es un color privilegiado por la sensibilidad simbolista; está presente en el D’Annunzio de *Il Piacere* (la epifanía de María Ferres en la noche nevada en Roma); en la *Odette* de la *Recherche*. Por su parte, *Il Principe Bianco (Lanterna)* de Palazzeschi, donde los gatos blancos también están presentes: “e ai manti, che a terra riposan / la coda infinita, / bianchissimi gatti sonnecciano”, es una epifanía de la blancura al servicio, como interpreta Curi, de la representación de una “sorta di “romanzo familiare””, donde “il bianco universo è [...] la figura della perfetta uguaglianza” (Curi 1977: 70).

objetos connotados por lo blanco que esos temas constelan. El color blanco es cualificado como “platónico” en *Caleidoscopio (Gli aborti)*; y en el soneto *Il bianco*, perteneciente a la sección *Poesie d’Arlecchino (Gli aborti)*, construido exclusivamente a partir de la serie nominal, el color blanco se asocia con cuanto se opone a la sensorialidad extravertida y al eros. Aparece en este poema un universo de objetos físicos y concretos pero, sobre todo, de conceptos abstractos donde el blanco es el emblema de una espiritualidad separada de los sentidos y de la vida¹⁰.

“I gatti bianchi” simbolizan la cara desconocida de la identidad de Govoni, opuesta a su personalidad consciente; sus rasgos delinean una identidad introvertida, intuitiva, ligada a lo misterioso y a la noche, a lo mágico y al recogimiento religioso; ligada también a lo femenino, pues el gato es un símbolo ancestral de la feminidad. La blancura, paradójicamente, en el poema se hace símbolo de oscuridad, de lo desconocido, de lo que constituye un terreno de difícil acceso a la personalidad consciente, sensorial y extravertida de Govoni.

En *Crepuscolo (Gli aborti)*, la forma estrófico-sintáctica aporta una variante. La anáfora “È l’ora” se repite al comienzo de cada verso, un verso hipertrófico y sin rima que se adentra en los territorios de la prosa: “È l’ora in cui le meretrici fuman nelle pipe puzzolenti alle finestre. / È l’ora in cui i saltimbanchi si preparano per la rappresentazione [...]”. La caótica enumeración de las imágenes, personajes y figuras que se suceden en el poema va componiendo, fragmento a fragmento, el referente aludido en el título, el crepúsculo, enumeración que constituye desde la perspectiva metapoética un auténtico repertorio temático-figurativo de la poética crepuscular, intensificado por la aguda disforia del *spleen* baudelariano. Por ello, en realidad, la enumeración de *Crepuscolo* solo es aparentemente heterogénea y caótica pues subyace en la misma una coherencia que se desprende de la sensación-sentimiento de la melancolía y de la *accidia* crepusculares. Tras los personajes, los objetos, las imágenes que se van sucediendo, hay un centro observador que guía la selección del recorte de la realidad y que asocia al crepúsculo todo cuanto de decaído, de degradado, de marginado existe en el mundo como todo cuanto está cargado de una fuerza transgresora: las prostitutas, los encarcelados, los locos, figuras de la marginalidad, de aquellos cuya sola presencia desestabiliza el mundo y el sistema constituido. Así, lo que en el nivel superficial figurativo parece responder a la dispersión, en el nivel semántico profundo se convierte en coherencia, en reconocimiento de una corriente centrípeta de imágenes que converge en la definición de la identidad y de la condición del poeta moderno; corriente de imágenes que de un modo objetivo se

¹⁰ Podríamos ver en este poema (Govoni 2000: 103) –un soneto construido a partir de la técnica del fragmento– una especie de “epifanía de la blancura”, de lo que ese color, por asociación sinestésica ampliada, revela a la sensorialidad de Govoni: un conglomerado contradictorio de valores donde en el polo positivo estarían la niñez, la inocencia, el edén, el comienzo de las cosas, la devoción religiosa, el éxtasis místico y también el mundo fabuloso de los cuentos; y en el negativo, la frialdad inherente a la ausencia de sensaciones y a la muerte. En la etapa de madurez de Govoni, la integración entre sensorialidad y espiritualidad se hará posible gracias a la aprehensión de la cualidad ‘espiritual’ inherente a la fisicidad y materialidad de los objetos, gracias a una percepción sensible que ha integrado en ella a la intuición.

corresponde con una clase de sentimiento, pues en Govoni el sentimiento emerge de la sensación: el crepúsculo en este poema se corresponde con una realidad interior de la que las imágenes externas y las figuras de los personajes van dando cuenta como correlativos objetivos y por fragmentos. En este sentido, se podría leer todo el poema como una representación objetivada, como un correlativo objetivo de un estado de ánimo y de una poética que quedarían sintetizados en la imagen-sensación del crepúsculo.

De las imágenes emerge un sentimiento que se materializa explícitamente en el verso que cierra la enumeración: la tristeza, sentimiento que podría ser el denominador común de casi todas las imágenes que han precedido en el poema, fragmentos, –“cenci”, como dice el título de esta parte del libro– de una realidad decaída. Sobre la insistente salmodia de la letanía, “È l’ora”, planea el espíritu de la *accidia* baudelairiana, presencia que queda sellada metapoéticamente en el verso final donde se puede percibir la huella del intertexto del poeta francés: “È l’ora in cui le viscide tristezze escono dai tetti muffidi dell’anima come dei pipistrelli”.

¿Cómo interpretar la poética del fragmento en Govoni? Bajo la técnica de la enumeración de objetos subyace, como hemos visto, la visión fragmentada de la realidad y el recurso a la figura retórica de la metonimia; Govoni, recortando aspectos de la realidad, trata de recomponer la totalidad de un conjunto; estos fragmentos, aunque pueden ser considerados como partes que están por un todo, parece que en el poeta nunca pueden ser suficientes para dar cuenta de esa totalidad; dada su personalidad sensorial y extravertida, siempre existe un estímulo externo que le muestra un nuevo aspecto de la realidad ante el que su deseo no puede dejar de ceder. Esa es la seducción y la maldición del fragmento y de la poética de los objetos en Govoni. El fragmento no es capaz de dar cuenta de la totalidad a la que pertenece; no tiene la fuerza de la metonimia proustiana cuando esta figura, encuadrada en la poética del símbolo, es capaz de recomponer el todo a partir de una de sus partes. La visión realista, sensorial y extravertida de Govoni no es capaz de percibir, de introducir en una partícula la totalidad a la que esa partícula pertenece, y surge entonces la necesidad de suplir la cualidad por la cantidad. De esta incapacidad se desprenden las interpretaciones que han sido realizadas de la poesía de Govoni: su dispersión, su tendencia a la cosificación (Curi 1984), a devenir mercancía en un poema inventario o poema bazar, donde los objetos se disponen en series de versos-estantería, pudiendo ser intercambiados entre sí debido a las leves diferencias que los separan, alternando, a su vez, los de elevada calidad con otros de ínfimo valor¹¹.

¹¹ “Govoni c’incantava con la sua mercanzia venduta a buon prezzo e in una baracca suburbana. Il bambino o il vecchio trovavano sempre qualcosa che nessun altro aveva mai portato e che avevano desiderato per un anno intero. Verrà, pensavamo, il signor Govoni con la sua bancarella” (Signorelli en Mengaldo 1983: 8). En este sentido, no es aventurado poner en relación la técnica de la enumeración y del poema-elenco con los cambios que está sufriendo la nueva sociedad en las grandes ciudades a principios de siglo y la aparición de los grandes almacenes, de los bazares occidentales, donde se acumulan mercancías de toda clase y calidad. La poesía de Govoni ha sido vista así como el cargamento de un gran mercader donde lo mismo se encuentra quincallería barata como una pieza preciosa y única.

El problema es determinar el significado que subyace en estos poemas repletos de objetos, de imágenes que tratan de recomponer una realidad, o mejor, un conjunto determinado de la realidad de la que forman parte. De acuerdo con la apertura a la realidad –múltiple y contradictoria– de la poesía de Govoni a partir de *Armonia in grigio et in silenzio* podemos considerar que la metonimia es la figura que en nuestro poeta está al servicio de su voluntad de realismo. Sería la figura adecuada a su personalidad sensorial y extravertida. La metonimia, así utilizada, está necesariamente ligada a la proliferación del eje sintagmático del discurso, al despliegue propio de la escritura en prosa y al mecanismo de la substitución incesante de un objeto parcial por otro, sin que se llegue nunca a recomponer la totalidad en el poema. Esta última posibilidad, que elevaría el fragmento a símbolo, no se da en la poética govoniana de los objetos. ¿Qué impide entonces, y dado que la fragmentación del mundo va unida a su reificación, que esta acumulación no se transforme en cosificación, en apoteosis de la materia de forma que los objetos devoren el significado, que la vida huya de ellos, y que se imponga la poética de la alegoría benjaminiana, como ocurre en la última sección de *Le fiale* (Curi 1984)¹²? La contestación creo que reside en el tipo de personalidad y de identidad poética de Govoni. Como vimos en *Identificazione*, es la consciencia de la existencia de la sombra maléfica, del mal, lo que impide la identificación del poeta con la pura belleza ideal; este hecho, sin embargo, no llega a la radical extinción de esa belleza, a la radical imposición de la decadencia y de la muerte, sino que en una visión objetivada y aumentada, en un supremo equilibrio de las contradicciones propio de la contemplación poética, el yo logra percibir esa belleza en fragmentos, dispersa en los componentes de la ciudad; a la vez que logra también percibir, gracias al abandono a la sensación, las correspondencias que unen a las cosas entre sí, conectando con la “profunda y tenebrosa unidad” que subyace en el fondo de la realidad y de la percepción. Este resultado, que es totalmente concordante con la poética y poesía de Baudelaire –en el que “un vero ‘primato del cosale’ non sussiste e quindi nella sua poesia non domina quella ‘disantropomorfizzazione’” (Curi 1984: 209) inherente a la poética alegórica– hace que en Govoni la poética del fragmento y de los objetos no termine por ser la poética del embalsamiento, de la museificación, propias de la visión alegórica benjaminiana, aunque en muchos de sus poemas esté presente la degradación, la desposesión, el decaimiento de las cosas y de la naturaleza debido a la existencia del mal, tanto físico como moral.

¿Cómo se consigue este equilibrio desde el punto de vista textual? Como hemos visto, gracias a la convivencia de la poética del fragmento con la analogía. La dife-

¹² Ha sido Curi el que en un clarificador estudio ha puesto de relieve la presencia de este tipo de alegoría en *Le fiale*. Curi demuestra cómo Govoni “provoca una spettacolosa frantumazione dell’articolata e variegata totalità costruita da certo simbolismo e dispone un cumulo di frantumi a simulare la sembianza del mondo” (Curi 1984: 230). “Le allegorie di *Novena* [una sección de *Le fiale*] sono esattamente questo: una simulazione della vita che sanziona la morte. Convertendo l’amore in una fastosa allegoria che ne finge una volta la sacralità, di fatto Govoni lo imbalsama e ce ne consegna il simulacro; allo stesso modo, accentuando all’estremo la preziosità lessicale del proprio linguaggio e insieme svuotandolo di ogni autentica forza significativa, egli compie la museificazione dello stile simbolista e liberty” (Curi 1984: 242).

rencia entre los dos primeros libros de Govoni, *Le fiale* y *Armonia in grigio et in silenzio* y aquellos que después seguirán, está en el efecto de la visión analógica que confluye con el fragmento. Así como en los sonetos de *Novena (Le fiale)* podemos decir con Curi, que “nel momento in cui l’allegoria assorbiva gli oggetti, l’emblemizzazione raggelava il respiro delle cose e le raprendeva nel cristallo delle immagini” (Curi 1984: 210), en los libros posteriores la presencia de la analogía, nacida de la vivacidad y del efecto benéfico de las sensaciones, preserva de esa congelación y propaga en la poesía el aliento de la vida. Los fragmentos que recorta la metonimia no se convierten en alegorías gracias al equilibrio del yo poético entre vida y muerte; entre naturaleza salvada por el efecto benéfico de la sensación y naturaleza condenada por la existencia del mal. Como en Baudelaire, en Govoni también el mal gravita sobre el hombre, la naturaleza y la poesía. Y en la poética de los objetos se produce esa tensión contradictoria: por una parte, en las series nominales del poema-elenco y del poema-letanía las cosas tienen una tendencia a la dispersión, a perder el nexo con la realidad de la que forman parte, tienden a cosificarse o a convertirse en objetos mercancía, en piezas inertes del repertorio de la poética crepuscular, pero, por otro lado, la tensión analógica, sustentada por la vitalidad de las sensaciones, expandiéndolas y relacionándolas a través del juego de correspondencias con el mundo y la naturaleza, las preserva en último término de ese resultado y las relaciona con la vida, aunque sea la vida limitada de la nueva condición poética moderna.

* * *

En otras realizaciones de la poesía de Govoni, la utilización del fragmento, a través de la yuxtaposición de imágenes, no responde a la técnica de la enumeración estricta sino que se percibe una mayor dilatación de las oraciones y de las estrofas y, en consecuencia, una mayor expansión semántico-figurativa, en relación con la parcela del mundo representada. Las imágenes que se suceden son fragmentos, partes de un todo que, a diferencia de lo que ocurre en el poema-elenco, donde el referente emerge virtualmente en el eje paradigmático del texto, el referente ahora trata de actualizarse explícitamente en el plano sintagmático a partir de las imágenes-fragmento seleccionadas por la mirada poética. Así comienza a ocurrir, por ejemplo, en *Piccole cose* o en *Penne di paone*, de *Fuochi d’artificio* (1905). En estos poemas la mirada selecciona y recorta de la realidad una serie de imágenes-fragmento que aluden a una totalidad y a su sentido, gracias a la orientación del desplazamiento semántico de la metonimia. En *Piccole cose*, son cosas familiares y sencillas, fragmentos que tienden a configurar y definir una totalidad, como el día del sábado; en *Penne di paone*, el día del domingo. En este último poema, los objetos e imágenes que construyen el poema se ponen irónicamente en relación con una de las aves privilegiadas del simbolismo decadente, enunciada en el título. El yo poético ha trocado, con una actitud evidentemente subversiva y polémica, la realidad exquisita inherente a la estética decadente, aludida en las plumas del pavo real, por las cosas sencillas campesino-burguesas de un domingo familiar, propio del crepuscularismo

sano y campestre, solo un poco melancólico, de Govoni. Es interesante poner en relación esta composición con el poema icónico *Camera sentimentale* de *Rarefazioni* (1915) donde, entre los objetos que contiene “la habitación sentimental”, Govoni dibuja una alfombra con la imagen de un pavo real que ha perdido una buena porción de las plumas de su cola, y bajo esa imagen escribe: “Tappeto né turco né persiano / dove un pavone ha perduto / la pompa della sua coda / sotto i colpi quotidiani / del battipanni”. Esta inscripción, puesta bajo un símbolo que también representa la vanidad y vacuidad del poeta preciosista decadente, muestra el efecto subversivo -pues el “paone” no sólo pierde sus plumas sino su nombre al convertirse en “pavone”- que sobre ese poeta, cerrado en sí mismo y en su universo exquisito, tiene la apertura de la poesía a la prosa de la vida y a la cotidianidad; revela la forma con que Govoni realizó, desde la perspectiva crepuscular, la superación de aquella poética, así como también la ironización posterior que, desde la posición vanguardista de *Rarefazioni*, hizo del crepuscularismo.

La poética de los objetos, plasmada en el poema-elenco, en el poema-letanía desemboca, pues, en una poética de la imagen en la que Govoni logra, en las realizaciones más acabadas, hacer emerger explícitamente en el propio poema un resultado de totalidad, una imagen global. En este estadio la percepción poética tiende hacia las cosas para captar “forme e colori”, para “assorbirne la sostanza sensibile” (Curi 1973: 79)¹³. Y así como en su comienzo la poesía de Govoni “sfiora di rado il simbolo” y “troppo spesso l’emozione si risolve un po’ esternamente in colore, e in un gusto dell’immagine fine a se stessa” (Anceschi 1990: 125), ahora Govoni toma la decisión semántica -de la que habla Anceschi también respecto de Pascoli¹⁴- por la que ciertos objetos son puestos de relieve con una cualificada energía, que va más allá de su vinculación con un estado de ánimo. Al contrario, en estos poemas llama la atención la buscada ausencia del yo, la indiferencia, el distanciamiento y la objetividad con la que quiere presentarse el yo poético; pero al mismo tiempo los objetos en este segundo momento tratan de ser algo más que el resultado de una mirada meramente sensorial y extravertida. De las imágenes emerge un sentimiento, una intuición, incluso un pensamiento, inherentes a su realidad sensible. Nos estamos refiriendo a obras como *Poesie elettriche* (1911), *L’inaugurazione della primavera* (1915), *Il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924).

¹³ Es el momento en que Govoni, como observa Curi, comienza a ser él mismo, liberado de la necesidad de mortificar a los “padres” Pascoli y D’Annunzio (o de caer fascinado ante ellos), liberado también del crepuscularismo tópico o, mejor, adaptando la poética crepuscular a su propia identidad, espoleado y animado por el futurismo y los “vociani”. El aspecto que resalta en esta etapa, junto a la riqueza de las imágenes, es el dinamismo: “la forma interna delle *Poesie elettriche*, come della materia in campo biologico, è il movimento” (Tellini 2000: XVII), dinamismo que mueve a las imágenes hasta el final del poema, de las que emerge la visión de un conjunto.

¹⁴ En este sentido, *Myricae* sería el primer paso en este camino, sería “il primo esempio eloquente del culto del particolare in poesia -di un culto dell’oggetto che si trasformò sempre più nella necessità del simbolo e della metafisica poetica e popolò di nuove associazioni la vita della parola lirica” (Anceschi 1990: 125-126).

Paesi, de *Poesie elettriche* (1911) es un ejemplo de este dinamismo de la imagen, dinamismo que afecta también a la estructura del verso y sintáctica del poema, donde la forma soneto adquiere una flexibilidad y agilidad nuevas:

Esplodon le simpatiche campane
 d'un bianco campanile sopra tetti
 grigi; donne con rossi fazzoletti
 cavano da un rotondo forno il pane.
 Ammazzano un maiale nella neve
 tra un gruppo di bambini affascinati
 dal sangue, che con gli occhi spalancati
 aspettan la crudele agonia breve.
 Gettano i galli vittoriosi squilli.
 I buoi escono dai fienili neri;
 si spargono sull'argine, tranquilli,
 scendono a bere gravi acqua d'argento.
 Nei campi, rosei, bianchi, i cimiteri
 sperano in mezzo al verde del frumento.

(Govoni 2000: 125)

Compone la primera mitad del soneto una serie de imágenes que alternan sensaciones sonoras y visivas, imágenes-fragmento de la vida de un pueblo mientras que en la segunda parte, la percepción se dirige al espacio abierto de los campos. Es de notar la ausencia de figuras analógicas y el modo en que aparecen los colores: netos, nítidos, no mezclados: “un bianco campanile”, “tetti grigi”, “rossi fazzoletti”; en la segunda estrofa, de nuevo el rojo y el blanco, pero implícitos, en la imagen de la “neve” y del “sangue”; en la tercera, “fienili neri”; en la cuarta, “campi rosei, bianchi”, “verde del frumento”. Es un modo de tratar el color que ha sido puesto en relación con la técnica de la pintura “divisionista”, caracterizada por la evidencia de la percepción, la búsqueda de la luz-energía, la necesidad de “restituire un peso alla materia aerea degli impressionisti”, por el uso de colores no mezclados sino puestos uno al lado del otro con rápidas pinceladas (Tellini 2000: XVI)¹⁵.

Desde la perspectiva con que nos estamos aproximando a este poema, es evidente que tras la sucesión de imágenes-fragmento emerge, al concluir el soneto, una imagen global. Ahora bien, el efecto del soneto no es tan solo sensorial, no afecta solo al campo de la percepción sensible; y aquí es donde comienza a percibirse la

¹⁵ A la mezcla de colores se sustituye la mezcla óptica. La descomposición del color “non consiste nel materiale collocamento a tratti o a punti, ma esclusivamente nella funzione di contrasto di due tinte vicine e diverse l'una dall'altra” (Previati en Tellini 2000: XVI). Pero Govoni se separa de los pintores divisionistas porque, “deposto ogni orgoglio positivistico, non vuole inseguire il “vero”, ma rendere conto della trasmutabilità fenomenica che si agita [...] nel mondo. Caduta la pretesa di cogliere “l'autentico” e i suoi valori, il poeta, creatura tutt'altro che sacerdotale, è mosso esclusivamente dalla *pietas* per il vivente, non per ciò che è e resiste al tempo, ma per ciò che *esiste*, diviene e muta, attraverso un reticolo di connessioni e una concatenata molteplicità di significati” (Tellini 2000: XVI).

calidad de la nueva poesía de Govoni donde, a partir de la misma fisicidad o calidad sensible de las cosas, se producen efectos relacionados con otras funciones de la conciencia. Conviene recordar, una vez más, el juicio de Anceschi cuando decía que la primera poesía de Govoni raramente “sfiiorava il simbolo”. En este poema parece también que el poeta se queda en la superficie de lo contemplado. Desde el punto de vista de la actitud enunciativa, llama la atención la mirada objetiva del yo, de cuya presencia no hay en el poema ningún rastro; se trata de una mirada que da cuenta de lo percibido de un modo distanciado, desprovisto de emoción alguna; solo en la cualidad y naturaleza de las imágenes seleccionadas y en las palabras escogidas para representarlas se puede inferir esa *pietas* de Govoni hacia lo existente, de la que habla Tellini (2000: XVI); así, en el verso que concluye la segunda estrofa que hace referencia a “la crudele agonia breve”, y en los versos finales del poema: “Nei campi, rosei, bianchi, i cimiteri / sperano in mezzo al verde frumento”. A estos versos se puede aplicar lo que Anceschi, hablando de la poesía de Govoni, llama “uno scoppio improvviso di sconcertante verità” (Anceschi 1990: 163); las imágenes hacen posible un pensamiento, una verdad, mostrando el modo en que en la poesía de Govoni se manifiesta el contenido de un pensamiento o de una intuición: a modo de destilación de la imagen, sin intención alguna de carácter conceptual o intelectual. De la última imagen del poema emerge la verdad acerca de la caducidad de la vida humana (“i cimiteri”), anticipada por la de los animales (“amazzano un maiale”), y por la del mundo vegetal (“verde del frumento”) implícita en el símbolo inmemorial de la siega. Esa verdad se representa solo por imágenes y al concluir el poema el pensamiento surge de la contradictoria yuxtaposición de las mismas y de sus correspondientes sensaciones: el “verde del frumento”, símbolo del poder de renacimiento de la naturaleza, al lado del cementerio. La ambigüedad de la imagen se intensifica por el verbo que Govoni ha elegido, “sperare”, según Zingarelli, “aspettare con desiderio e fiducia qualcosa da cui si è certi o ci si augura che deriverà bene, gioia, piacere o simile”, verbo que esperanzadamente asimila o dramáticamente opone el destino del hombre a la capacidad de renovación de la naturaleza.

Es importante detenerse a considerar cómo emerge el pensamiento en la poesía de Govoni. En este sentido, Camon entrevistando al poeta le hace la siguiente observación: “I critici trovano illogica la tristezza che a tratti interrompe la sua gioia immediata”, a lo que Govoni contesta: “È una tristezza [...] naturale. È il mio pensiero - come nuvola che cova il lampo- e medita l’arcobaleno” (Camon 1982: 62). Govoni en esta contestación identifica tristeza y pensamiento, o más exactamente, hace emerger el pensamiento del sentimiento de tristeza: “la tristezza è il mio pensiero”, una tristeza que naturalmente se convierte en pensamiento, del mismo modo que la nube, de forma natural, en su seno gesta el relámpago. Govoni ratifica en estas palabras algo esencial de su poesía: por un lado, que las imágenes-sensación en su obra son imágenes-sentimiento desde el momento en que de aquellas se puede inferir una valoración afectiva de placer o “desplacer”, de valor o “desvalor”; incluso la sensación de indiferencia, como tantas veces quiere hacernos ver Govoni en sus poemas, tiene la calidad de sentimiento de indiferencia, pues a través de esta última expresa una valo-

ración¹⁶: la actitud de apático distanciamiento que con intención claramente subversiva adoptó el poeta crepuscular de principios de siglo como muestra del rechazo del sistema de valores que impone la nueva clase dirigente burguesa.

De la sensación, por tanto, nace el sentimiento. Cuando de la sensación emerge el sentimiento de tristeza, entonces, la tristeza, a su vez, “cova” un pensamiento, según las propias palabras de Govoni; la tristeza hace pensar, un modo de pensar que “no obedece a su principio propio, que es el principio lógico, sino que está subordinado al principio que rige el sentimiento” (Jung 1994: 545-546); un pensamiento que de modo constante en Govoni está subordinado al sentimiento que nace de la percepción de la caducidad de las cosas y de la vida¹⁷. En este sentido, sería posible aplicar a Govoni la reflexión de Benjamin “el significado aparece [...] como el fundamento de la tristeza” (1990: 204).

Junto a la relación que acabamos de ver en la poesía de Govoni, entre sensación y sentimiento y entre sentimiento y pensamiento, es interesante también hacer una breve consideración sobre cómo la sensación se relaciona en nuestro poeta con la intuición, la función, como vimos al tratar del poema *I gatti bianchi*, más alejada del yo consciente, menos cualificadora, por tanto, de su identidad poética. En obras como *Il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924), *Brindisi alla notte* (1924), *Il flauto magico* (1932), *Govonigiotto* (1943), por influencia del hermetismo, Govoni tiende a la brevedad, los contenidos se concentran, el lenguaje se simplifica y los recursos retórico-figurativos se afinan. Aparecen en ellas composiciones según la poética de la imagen en que la percepción sensorial se sutaliza y depura de tal modo, a la hora de captar y de representar las cualidades sensibles de las cosas, que confina con la forma de percepción opuesta, la intuitiva, la visión de una cualidad en las cosas que, partiendo de su misma materialidad, va más allá de esta. En este sentido es a Boine a quien corresponde el mérito de haber visto en la poesía de Govoni un “centro espiritual”¹⁸, paradójicamente arraigado o no separado de la misma sensorialidad. Dos muestras de estos resultados serían poemas como *Bellezze* de *Il quaderno dei sogni e delle stelle*, donde la levedad y la sencillez de las imágenes evocan la intuición de la belleza inaferrable: “Il campo di frumento è così bello / solo perché ci sono dentro / i fiori di papavero e di veccia; / ed il tuo volto pallido / perché è tirato un poco indietro / dal peso della lunga treccia”; o en *Govonigiotto*: “Seppi cos’è il cavallo / sol quando vidi la bambi-

¹⁶ “El sentimiento es también un modo de juzgar pero un juzgar distinto del juicio intelectual en la medida en que no se produce con la intención de establecer una conexión conceptual, sino con la intención de una aceptación o de un rechazo por lo pronto subjetivos” (Jung 1994: 551-552).

¹⁷ Podríamos examinar muchos poemas de Govoni desde esta perspectiva, la que comprueba cómo de la sensación-sentimiento de tristeza emerge el pensamiento sobre la caducidad temporal. También en el primer periodo de su poesía, por ejemplo, en el ya examinado *I gatti bianchi*, un rápido juego de imágenes que opone el color blanco al negro -implícito- da entrada, como en un breve destello, a la idea de la caducidad, a la percepción intuitiva de la repetición eterna de la vida que se opone al instante temporal de cada vida concreta: “gatti bianchi, che ne l’inverno / affezionano [...] il focolare ove l’eterno / grillo racconta la sua storia breve”.

¹⁸ “A Boine spetta di aver avvertito per primo nella poesia di Govoni, sotto il colorito e vertiginoso gioco delle sensazioni [...] l’esistenza di un centro spirituale” (Curi 1973: 101).

na in rosa / tirare in riva al prato il suo balocco / di cartapesta sulle ruote lucide, / lasciar cadere il filo, alzare il dito / e dirgli: “adesso, mangia!””, poema que en su maravillosa simplicidad, a través de la límpida imagen del gesto infantil, hace que la intuición dé el salto al mundo “otro” de la infancia.

Quisiera, para terminar estas reflexiones en torno a la poética del fragmento en Govoni, detenerme en un poema de *Il quaderno dei sogni e delle stelle, Trombettina*, en el que, a mi modo de ver, esta poética manifiesta su conexión con la visión simbólica. La imagen, en el comienzo del poema, se presenta en su claridad denotativa y realista: “Ecco che cosa resta / di tutta la magia della fiera: / quella trombettina, / di latta azzurra e verde, / che suona una bambina / camminando scalza per i campi”. No hay analogía, pero Govoni va a utilizar enseguida y de un modo fulgurante la metonimia: la metonimia feliz, intuitiva y unitiva que es capaz de recomponer y de hacer revivir en un fragmento, el todo desaparecido al que ese fragmento pertenecía. La conjunción *ma* que establece el nexo con la segunda parte del poema cumple una función contrastiva y dialéctica importante al hacer emerger en la situación actual de pérdida la situación de plenitud pasada gracias al poder de convocación de uno de sus fragmentos: “Ma, in quella nota sforzata, / ci son dentro i pagliacci bianchi e rossi, / c’è la banda d’oro rumoroso / la giostra coi cavalli, l’organo, i lumini”; poder de convocación que, en un salto analógico, el poeta transfiere al mundo de la naturaleza: “Come, nel sgocciolare della gronda, / c’è tutto lo spavento della bufera, / la bellezza dei lampi e dell’arcobaleno; / nell’umido cerino d’una lucciola / che si sfa su una foglia di brughiera, / tutta la meraviglia della primavera”. Explícitamente en estos versos el proceso metonímico se transforma en visión simbólica, unitiva, no fragmentada. Estaríamos ante una muestra de lo que Rabaté denomina la “métonymie heureuse”, aquella que confía en “les pouvoirs de suscitation, de développement et d’expansion du discours” y que a partir “d’un simple morceau [realiza] la récreation du tout” (Rabaté 2001: 210)¹⁹; poder de recreación ligado al poder de la analogía que, como en Proust, nace de la relación de contigüidad metonímica que la precede y la funda. Este proceso está vinculado además con el sentimiento del tiempo, con la posibilidad de resurrección y de recuperación del pasado gracias a una imagen-sensación que perdura y que es capaz de concentrar en ella el tiempo-espacio del pasado. La sensación, unida a la capacidad de la imaginación y de la memoria, salva de la caída en las garras del mal del tiempo, en el luto por la pérdida. La interrelación de todos estos componentes es esencial cuando se trata de englobar la integridad de la experiencia ligada a la “metonimia feliz”, que ante todo pretende dar cuenta de una totalidad ausente a partir del poder de convocación de uno de sus fragmentos.

¹⁹ Así en Balzac, y sobre todo en Proust donde todo Cambray resurge gracias a la magdalena bañada en el te: la escritura proustiana se expande infinitamente gracias a la proliferación por contigüidad metonímica que cada detalle puede desencadenar. Otro poema donde aparece esta técnica en Govoni es *Più che nel vento biondo di febbraio*, donde la primavera “più che nel vento biondo di febbraio / è tutta lì nel magico celeste / di quell’uova di merlo degli spini / nel dondolante nido sopra i fossi” (*Govonigiotto*).

* * *

La tensión hacia la poética de la analogía se libera plenamente en el periodo de madurez de Govoni, con obras como *Canzoni a bocca chiusa* (1938), *Pellegrino d'amore* (1941), *Govonigiotto* (1943) pero hemos visto cómo en *L'inaugurazione della primavera* (1915) y en *Il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924) ya se hacía evidente la progresiva dinámica de la poesía de Govoni hacia la liberación de la capacidad analógica, liberación que consiente al poeta sacar el máximo partido de su rica identidad sensorial. “Non era insomma –observa Curi– il giro lento della comparazione che poteva convenirsi alla sensibilità scattante di Govoni, bensì, l’analogia nuda, palpitante e fulminea. Il sussidio che la poesia nuova ha fornito a Govoni è consentito principalmente in questo: nell’aiutarlo a liberare la potenzialità analogica, la tensione linguistica che urgevano in lui” (Curi 1973: 74).

En sentido estricto, la poética de la analogía significa que el poema está construido a partir del concentrado y continuado movimiento analógico de las imágenes. En sentido amplio, manifestada como símil, metáfora o aposición que expande las cualidades sensoriales de las cosas, la analogía se encuentra presente desde el primer Govoni. Recordemos cómo en la poética del fragmento, partiendo de la relación de contigüidad, Govoni trataba de reconstruir virtualmente un conjunto más amplio, tendía hacia una totalidad, siempre desde la correspondencia analógica que percibía entre el fragmento y aquella totalidad. La relación metonímica es, por tanto, el resorte de muchos símiles y metáforas en la poesía de Govoni; las correspondencias activan determinados rasgos de la realidad que de algún modo están en contacto textual y/o referencial, importando menos, en este sentido, el grado de semejanza que la relación de contigüidad que las cosas mantienen entre sí en el texto o en la realidad externa: “qui se ressemble –dice Genette– s’assemble” (1972: 45) pero también podríamos decir nosotros lo contrario a propósito de la infinita inventiva asociativa de Govoni: “qui s’assemble se ressemble”. En muchas ocasiones, por tanto, el rasgo metafórico que Govoni atribuye a un objeto presupone una relación metonímica, como si la correspondencia analógica dependiera más de aquella relación que propiamente de la semejanza. Así, por ejemplo, en la imagen “la pioggia rugginosa” (*Armonia in grigio et in silenzio*), a la lluvia se le atribuye una cualidad metonímica, inherente al efecto que produce; en otros casos, a través de la personificación, Govoni atribuye analógicamente acciones y reacciones humanas a las cosas, como en: “Le case dormono a braccia conserte. / Poi le campane da tutte le parti / si segnano e si mettono in ginocchio / a pregare. Ogni chiesa schiude l’occhio / del rosone. / Sussultano dei quarti” (*I fanali per le strade deserte*, en *Armonia in grigio et in silenzio*), analogía, la primera, en que metonímicamente el continente realiza una acción propia del contenido (“le case dormono”), y, la segunda, en que la personificación atribuye al objeto las campanas acciones que en realidad son los efectos que ellas mismas producen, son acciones-efecto que ellas mismas provocan, presuponiendo la analogía, por tanto, la relación metonímica del efecto por la causa. Igualmente, en *La domenica nel convento* (*Armonia in grigio et in silenzio*), la ana-

logía entre dos realidades, la de la tierra -el convento- y la del cielo, presupone la relación metonímica de contigüidad espacial: “È un lieto vai e vieni / di monache e d’educande; / chi porta dei lampadari sereni, / chi porta de le candide ghirlande. / E che d’affare che ànno le campane / a spolverar l’aria domenicale / de le nubi profane, / con le regole del loro rituale!”.

Otro procedimiento analógico que usa Govoni desde los comienzos de su poesía es la sinestesia, en sus diversas modalidades, como la sinestesia ampliada, donde la percepción sensorial se vincula con un objeto que ya no cae en el terreno de lo sensible, como ocurre en el último verso de *Tabernacolo (Le fiale)*: “e un bronzeo lucernino arrugginito, / spande la sua *rossa orazione*”; o aquella que pone en evidencia la relación entre percepción sensible y sentimiento, demostrando cuanto hemos expuesto acerca del íntimo vínculo existente entre la sensorialidad y el aflorar del sentimiento, tan importante en la poesía de Govoni: “*Un pastello*, d’una priora / morta giovine, *s’immalinconisce*. La cornice si sdora.” (*Nel parlatoio d’un convento*, en *Armonia in grigio et in silenzio*). O cuando se expresa explícitamente la posibilidad de comparar, de identificar dos percepciones sensoriales de origen diferente: “Dietro le grate, le nascoste suore / rispondono a le virtuali parole, / e le lor voci sembrano un *sentore / di basilico e d’appassite viole*” (*Le voci de le suore*, *Armonia in grigio et in silenzio*); o “*voci tenere e bianche come mani / che non abbiano saputo mai il male*” (*Ibidem*); “E le suore invisibili *le voci / smorzano come fiamme dolorose*”; “dei santi svolgono un lungo cartiglio / con degli *ammonimenti scoloriti*” (*Ne l’ex convento del Corpus Christi (Ibidem)*); “Nel marciapiede suonano i miei passi. / Si pensa quasi che *l’azzurro crepiti*” (*La siesta del micio (Ibidem)*). O las fulminantes sinestias del *incipit* de *Città morta*, de *L’inaugurazione della primavera*, que condensan el espíritu rebelde de Govoni, de corte baudelairiano, frente al orden y sistema colectivos: “Non più cieli d’un *blu gendarme!* / Non più prati d’un *verde bandiera!* / Amo errare lontano con le nuvole. / Odio la primavera”.

Este breve muestrario expresa la importancia de la analogía desde las primeras obras de Govoni. La dinámica de su poesía progresivamente se irá decantando hacia una poética de la analogía en sentido estricto, cuando el movimiento de las correspondencias construye el poema que tiende cada vez más a adoptar la forma breve²⁰ (20) y en el que “la materia è concentrata e si esprime attraverso un movimento di figure essenziali” (Curi 1973: 74), de modo que la poesía de Govoni “tante volte

²⁰ Son muchos los poemas en que se percibe el movimiento de la analogía como principio constructivo del poema. Muchos de ellos son poemas breves, concentrados en torno a un sólido núcleo temático. Cito algunos como *L’usignuolo*, ave que es símbolo constante de la poesía en la obra de Govoni: “Affondata nell’aborrita amara sabbia / della mia vita senza volto / resti solo, usignuolo, / la diafana conchiglia del tuo canto / fossile musica / tutta curve di donne sognate / levigata di lampi / con un ruvido odore di tuoni lontani”; o *Cavallo*: “Violenta primavera del cavallo! / Ad ogni suo elastico passo / intorno allo zoccolo viola / che stampa lune di rumore, fuma / un biancospino di polvere, / sboccia un cespuglio di fango”, de *Canzoni a bocca chiusa*. O *La pioggia è il tuo vestito*: “La pioggia è il tuo vestito. / Il fango è le tue scarpe. / La tua pezzuola è il vento. / Ma il sole è il tuo sorriso e la tua bocca / e la notte dei fieni i tuoi capelli. / Ma il tuo sorriso e la tua calda pelle / è il fuoco della terra e delle stelle”, de *Govonigiotto*.

accusata di mancare di un vero centro lirico e di esserci costituita unicamente in forza di un accumulo di sensazioni [...], si sprigiona ora da un nucleo lirico ben individuato e ha una precisa e compiuta figura” (Curi 1973: 74).

La primavera del mare, de *L'inaugurazione della primavera* (1915), es un poema clave para demostrar la liberación de la analogía en Govoni; este poema se construye a partir de la sucesión continuada de correspondencias entre sensaciones procedentes de elementos diferentes de la naturaleza, del agua y de la tierra, percibidos, diríamos, a partir de una gran sinestesia ampliada, y emergentes del placer del juego de las correspondencias y de la transposición de las sensaciones. Esta actitud poética hace percibir en la poesía de Govoni, cada vez con más intensidad, la presencia de la poética baudelairiana de las *Correspondances*, tal como el propio Govoni programáticamente dejaba entender al final de *Identificazione*, cuando aludía a una clase de visión objetivada, al margen del yo, capaz de percibir las relaciones existentes entre las cosas más alejadas entre sí y que deja traslucir el origen profundo y unificado de la realidad y también de la función perceptiva.

El mecanismo de la analogía en *La primavera del mare* consiste en explotar hasta el máximo la proyección de la relación analógica a partir de la relación de contigüidad, la asimilación de las semejanzas a partir de la relación de vecindad. Así se desencadena la metamorfosis del mar a partir de la transposición metafórica del elemento tierra. En este poema el punto de partida, mixto de semejanza y de proximidad, se funda en la contigüidad lingüística de “primavera” y de “mar”; primavera que para un hombre de tierra adentro, de una sensorialidad eminentemente terrestre como la de Govoni, es necesariamente la primavera de la tierra, que luego por analogía se proyecta sobre el mar; así se puede interpretar la conjunción *anche* con que comienza el primer verso del poema: “Anche il mare ha la sua primavera: / rondini all'alba, lucciole alla sera”; conjunción que sobreentiende un implícito: el de la primavera de la tierra. A partir de ahí, las metáforas y símiles que se suceden tienen un fundamento metonímico; metáforas que también en poesía pueden llamarse diegéticas. Así se construyen los dieciocho primeros versos del poema:

Anche il mare ha la sua primavera:
 rondini all'alba, lucciole alla sera.
 Ha i suoi meravigliosi prati
 di rosa e di viola
 che qualcuno invisibile là falcia
 e ammuccia il fieno
 in cumuli di fresche nuvole.
 Si perdon le correnti
 come pallide strade
 tra le siepi dei venti
 da cui sembra venire nella pioggia
 come un amaro odore
 di biancospino in fiore.
 E certo nella valle più lontana

un pastore instancabil tonde
 il suo gregge infinito di onde
 tanta è la lana.

(Govoni 2000: 200)

Como Proust, Govoni acentúa la preferencia por las metáforas y los símiles continuados, y se puede aplicar al modo que tiene de trabajar su imaginación, alimentada por una rica sensorialidad y guiada por una actitud extravertida –una imaginación, como hemos dicho, realista debido a la presencia incontestable y continua del dato externo–, las reflexiones que Genette dedica al autor francés: “Tout se passe comme si pour lui la selection d’analogie devait toujours (quoique souvent d’une manière inconsciente) se conforter en prenant appui sur un rapport plus objectif et plus sûr: celui qu’entretiennent, dans la continuité de l’espace –espace du monde, espace du texte– les choses voisines et les mots liés” (Genette 1972: 55). A mi modo de ver esto ocurre en los versos citados de *La primavera del mare*, donde en las analogías subyace esa relación objetiva de contigüidad que mantienen en la continuidad del texto, las cosas y las palabras. La segunda parte del poema desarrolla el símil que ha iniciado la primera, la correspondencia entre los elementos mar y tierra. Y así, aparecen las imágenes de los bosque submarinos donde las algas se convierten en hiedra, los peces alados en “uccelli muti”; “i coralli irrigiditi”, en “peschi sempre fioriti”, cerrándose el poema en anillo y expandiéndose el contenido de los versos iniciales: “Anche il mare ha la sua primavera: / rondini all’alba, lucciole alla sera” (vv. 1-2) en los finales: “Son le rondini fisse le conchiglie. / E le lucciole enormi son le seppie morte, lanterne sorde / di palombari annegati / fari di naufraghi pericolati” (vv. 38-42).

Es pues *L’inaugurazione della primavera* un libro clave en la progresiva dinámica de la poesía de Govoni hacia la liberación de las imágenes y hacia la constitución de la poética de la analogía. El poema clave que habla de esta dinámica, casi a modo de manifiesto, como vimos al principio, es *Identificazione*. En esta liberación se produce también lo que apuntábamos en aquel momento: cómo en una poesía eminentemente sensorial se comienza a percibir la integración de los contenidos de la percepción intuitiva, lo que ha sido llamado, como hemos dicho, el “centro espiritual” de la poesía de Govoni. Sin que olvidemos que esa esencialidad o espiritualidad no se separa nunca en nuestro poeta de la fisicidad, de la condición material de las cosas y de los objetos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCESCHI, L. (1990): *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio.
 BECCARIA, G.L. (2001): *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti.
 BENJAMIN, W. (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
 CAMON, F. (1982): *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti.

- CURI, F. (1973): *Corrado Govoni*, Milano, Mursia.
- CURI, F. (1977): *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- CURI, F. (1984): "La corte confusa" *statuto e metamorfosi dell'allegoria nella poesia moderna*, en Atti delle giornate di Studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di Anna Folli, Bologna, Cappelli.
- GENETTE, G. (1972): "Méthonymie chez Proust", en *Figures III*, Paris, Seuil.
- GOVONI, C. (2000): *Poesie 1903-1958*, Milano, Mondadori.
- JAUSS, H. R. (1968): *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida Ed.
- JUNG, C.G. (1994): *Tipos psicológicos*, Barcelona, Edhasa.
- LE GUERN, M. (1973): *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- MENGALDO, P. V. (1983): *Poeti italiani del Novecento*, Torino, Einaudi.
- RABATÉ, D. (2001): "Pouvoirs et limites de la méthonymie", en *Matrices del siglo XX: signos precursores de la postmodernidad*, Seminario Internacional Complutense, 29 Noviembre-2 Diciembre 1999, Madrid, pp. 207-223.
- SANGUINETI, E. (1984): "Govoni tra liberty e crepuscolarismo", en AA.VV., *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di Studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di A. Folli, Bologna, Cappelli.
- SPAGNOLETTI, G. (1984): *Aladino e le ultime raccolte*, en Atti delle Giornate di Studio Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di Anna Folli, Bologna, Cappelli.
- TELLINI, G. (2000): "Introduzione", en *Govoni. Poesie 1903-1958*, Milano, Mondadori.