

## CREPUSCULARISMO Y FUTURISMO EN LA PRIMERA POESÍA ITALIANA DEL NOVECIENTOS

JOSÉ MUÑOZ RIVAS  
Universidad de Extremadura

### Resumen

El artículo se propone una revisión teórica de los conceptos de 'crepuscularismo' y 'futurismo' en la historiografía literaria italiana del siglo xx. De un lado, se determina con precisión el origen (o bautismo) del término crepuscularismo, así como los planteamientos eminentemente teóricos de los autores que entran a formar parte de éste, haciendo hincapié en la poética de Guido Gozzano, el máximo representante del movimiento desde el acuñamiento del término por el lúcido crítico G. Gargiulo, y de otro lado, se pone de manifiesto la enorme cercanía de intereses de poética que hay con el planteamiento futurista, y especialmente, con los desarrollos teóricos (*Manifesti*) de F.T. Marinetti. Quedan por tanto evidenciadas algunas de las muchas conexiones entre ambos movimientos, y sobre todo, el esfuerzo común de ambos «grupos» de escritores en la creación de una literatura antidannunziana justo en la época (inicios del siglo xx) de máximo esplendor de la estética del divino Gabriele D'Annunzio, el principal motor de lo que conocemos por lírica del Novecientos en la Italia de entre siglos, ágil receptora del simbolismo francés, y en un proceso de amplia desprovincialización de su poesía.

*Palabras clave:* Futurismo, crepuscularismo, poéticas, Novecientos.

### Abstract

The article attempts a theoretical revision of the concepts of Crepuscularism and Futurism in the twentieth-century Italian literary historiography. On one hand, we determine with precision the origin (or baptism) of the term «crepuscularism», as well as the basically theoretical approaches of the authors who began to enter it, putting special emphasis on Guido Gozzano's poetics, symbol of the movement since the lucid critic G. Gargiulo coined the term.

On the other hand, we stress the similarities with the futurist poetics, specially with F.T. Marinetti's theoretical developments (*Manifesti*). Thus, some of the many connections between the two movements are shown, specially the effort made by both «groups» of writers to create an anti-Dannunzio literature, just when his esthetics was at its maximum splendor (beginning of the twentieth century), the driving force of what is known as the

poetry of Novecento in Italy, between the two centuries, so open to French symbolism, in a large process of unprovincialism of its poetry.

*Keywords:* Futurism, Crepuscularism, poetics, twentieth century literature.

El objetivo de este trabajo es proponer una visión de conjunto del legado crepuscular y futurista —simbolista/impressionista— (muy a menudo conectado entre sí) en la poesía italiana de los primeros treinta años del siglo xx. Ya desde aquí habría que afirmar el hecho de que en la mayoría de los autores<sup>1</sup> que citaré en las siguientes páginas impera una coherencia impresionante del mundo intelectual en el que viven y al que inevitablemente envían. Una idea de la literatura, pues, el crepuscularismo, la «poética crepuscular» y futurismo instalada plenamente en la literatura que vio terminar el Ochocientos y nacer el inquietísimo e impecable Novecientos<sup>2</sup>, y que al mismo tiempo se entrelaza necesariamente con un ensamblaje cultural tan complicado como rico fue en Italia y en Europa, donde a menudo se encuentran las fuentes de la complicación a la que aludo.

En el sentido de que los poetas que integraron los primeros movimientos de reacción a las poéticas triunfantes en este periodo de tiempo (el neorromanticismo, D'Annunzio, simbolismo francés<sup>3</sup>, restos incluso del impresionismo, los *ismos* en general), en la mayor parte de los casos conviven y publican en las mismas editoriales, se alimentan (o reaccionan), como a menudo sucede en literatura, de los mismos autores que publicaron antes que ellos; y muy particularmente de los autores «decadentes» por excelencia<sup>4</sup>, como

<sup>1</sup> Muy poco conocido es el movimiento crepuscularista italiano en ámbito hispánico por distintos motivos, de entre los que habría que destacar la ausencia de traducciones. Para una aguda valoración de entre las muchas que podrían citarse cf. E. Sanguineti, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961 y M. Guglielminetti, *La 'scuola dell'ironia'. Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschki, 1984. Existe, sin embargo, una antología, *Poesía crepuscular*, ed. de J. Espinosa Carbonell y J.B. Ramos Pascual, Valencia, I.B. El Clot, 1995. Cf. Asimismo «Guido Gozzano. Poeta crepuscular y siempre enfermo de literatura», en *Poesis*, n° 5, otoño-invierno 1997, págs. 3-15, introd. y trad. de J. Muñoz Rivas.

<sup>2</sup> Cf. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Venezia, Marsilio, 1990 [1962].

<sup>3</sup> Cf. M. Forti, «Gozzano poeta nel cinquentenario», en *Paragone*, xviii, 1967, págs. 36-61.

<sup>4</sup> El concepto de «decadente» lo uso siguiendo a W. Binni en su clásico *Poetica del decadentismo*, Firenze, Sansón, 1988 (1936): «[...] è proprio il caso di vedere il decadentismo storicamente, di separarlo dal concetto astratto di decadenza, di dargli lo stesso valore storico che diamo al "romanticismo". Ricordandoci che anche con "romantico" si indica generalmente un carattere più o meno patologico, ma chi voglia sul serio parlarci di romanticismo abbandona questi pretesti allotrifi e si riduce all'esame di un concreto momento storico e di concrete personalità. Parlare quindi di decadentismo facendo pesare la sua comunanza etimologica con decadenza è criticamente inopportuno e troppo spesso confina con una condanna moralistica, con una critica che è più di costume che non letteraria», pág. 6.

por ejemplo Giovanni Pascoli, el ya citado y omnipresente, divino, Gabriele D'Annunzio, o Antonio Fogazzaro, por sólo hacer referencia a tres de los más conocidos en las historias de la literatura italiana. O abarcando todavía más espacio de tiempo, de los mismos autores «scapigliati»<sup>5</sup>, como es bien conocido, egregios representantes de la «crisis» del Ochocientos más avanzado, en pleno contraste con un mundo moderno (justo el que reacciona al sistema ideológico positivista) incomprendido y fuertemente (o más bien, violentamente) contradictorio y rico.

Desde esta dirección, se hace necesario aclarar preliminarmente el hecho de que en las poéticas activas en los dos siglos encontramos evidentemente importantes motivos de continuidad e innovación. Ya Giuseppe Petronio, en su *Historia de la literatura italiana*, y a propósito de periodización literaria, nos informaba de algo importante:

«Agrupar obras y autores en “épocas”, “periodos”, “fases”, o como quiera llamárseles, es siempre difícil, porque cada hombre atraviesa a lo largo de su vida vicisitudes que le hacen experimentar momentos diferentes del devenir histórico y modifican su carácter, sus ideas, sus sentimientos [...] ¿Cómo agrupar a estos escritores, algunos de los cuales permanecieron fieles a su poética inicial [...] mientras que otros pasaron por distintas poéticas? Una periodización tiene valor sólo en función de su capacidad de organizar un mayor número de hechos, y por esto me parece que el criterio mejor, esto es, el más funcional, es considerar en cada escritor la fase central de su obra, aquella que lo define mejor y le otorga un lugar específico en la historia literaria»<sup>6</sup>.

Es bien sabido que la mayor parte de los poetas de la generación anterior a la Gran Guerra tuvieron que definirse ante la figura de Gabriele D'Annunzio<sup>7</sup>,

<sup>5</sup> Cf. L. Anceschi en *Le poetiche del Novecento*, cit.: «Come tutti gli inizi, la poetica crepuscolare porta ambiguamente in sé il recente passato; Gozzano purificò e portò a misura controllata e coerente certa pesante indisciplinazione e inquieta tematica della “fine del secolo”, e perfino della Scapigliatura [...] indicò una tematica e propose certe istituzioni propriamente novecentesche. Il secolo si apriva con toni di disperazione esistenziale, qualche volta estremamente risoluti, e va anche detto che, con questa decisione e risolutezza della poesia, furono respinti tutti gli allettamenti di una *ars* disponibile a qualsiasi contenuto, l'illusione del poeta-vate, la volontà di un magistero puramente letterario», pág. 150.

<sup>6</sup> Madrid, Cátedra, 1987, págs. 826-27 [1964].

<sup>7</sup> Cf. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976: «L'opera può in un dato contesto culturale creare arcanamente il rapporto fra i destinatari o temerariamente subirlo. Nel primo caso spesso la sua azione è insieme diretta e indiretta, dato che essa giunge sino a destinatari virtuali, o non lettori; tipico esempio l'opera di D'Annunzio in quanto creatrice del dannunzianesimo come forma culturale estetizzante di una generazione. Più sottile e duratura l'azione indiretta di un'opera sul contesto linguistico di una cultura, allorchè suoi neologismi e stilemi penetrano in circolo e divengono strumenti di comunicazione pubblica indipendentemente dalla lettura dell'opera; il fenomeno è vistoso in Italia dove la lingua letteraria, per particolari ragioni storiche, è stata matrice di quella media e comune», pág. 68.

es decir, reaccionaron contra su poética, pero no consiguieron librarse de la influencia de su omnipresente personalidad y obra (tanto narrativa como poética) que como bien demostró Ezio Raimondi, pueden ser vistas como una misma realidad<sup>8</sup>. De modo que nos movemos en un espacio de tiempo en que continúa viva la poética del simbolismo y la literatura francesa en general, apareciendo así una serie de movimientos (muy turbios e inseguros en un primer momento<sup>9</sup>) de reacción en las letras italianas, y estando entre los más significativos el crepuscularismo y el futurismo<sup>10</sup>. Y al lado de éstos, (aparte de los llamados vocianos) indudablemente encontramos un gran número de poetas de muy difícil clasificación en un movimiento, corriente, o poética determinada, como es el caso por poner un ejemplo afortunado, de Dino Campana<sup>11</sup>.

Desde el punto de vista de la poesía, la situación literaria se presenta como muy compleja para abordarla en pocas páginas, tan compleja como lo es la misma literatura, por lo que se hace necesaria la concretización. Es importante en este sentido considerar que las poéticas activas en este periodo no pueden ser del todo consideradas «escuelas», sino más bien demuestran siempre la inquietud, el nerviosismo y el afán renovador que en todos estos autores, y en el sistema cultural que reflejan, existe. Es por tanto necesario afirmar una vez más que cualquier tentativa de clasificación resulta subjetiva y válida sólo de manera relativa, parcial.

En este sentido, son gratificantes las palabras de un eminente estudioso de las poéticas italianas contemporáneas como Luciano Anceschi, que cuenta con una posición temporal bastante amplia cuando afirma:

«La poetica delle “buone cose di pessimo gusto” va per tanto ambientata tra questi due referenti storici: la poetica del *sentirsi morire* e quella *parnasiana* [...] tutti costoro in una loro figura non di “scuola”, né di “gruppo”, ma di intenzioni concordi e liberamente unite e convergenti, senza clamori, col solo gesto discreto dei loro estenuati sospiri, dei loro educati e ironici giochi, del loro gusto per i toni e gli oggetti dimessi e minori, per il loro lirismo fatto

<sup>8</sup> Cf. «Gabriele D'Annunzio», en *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1987, págs. 3-84.

<sup>9</sup> Pienso por ejemplo en la publicación del primer libro de Guido Gozzano, *La via del rifugio*, Genova-Torino-Milano, Streglio, 1907, en la que el autor, de acuerdo con el editor, prepara un grupo de poemas coherente justamente censurando los poemas en los que era demasiado evidente el dannunzianismo. O sea, cohesiona el poemario (cancionero) justo con el material antidannunziano que lo acompañará a partir de esta fecha.

<sup>10</sup> Cf. G. Mariani, «Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione», en *La vita sospesa*, Napoli, 1978.

<sup>11</sup> Sobre la diversidad de Campana (y otros) ha escrito S. Antonelli, en «Dal decadentismo al Neorealismo», *La letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956.

tutto interiore, hanno allontanato il *fatras* del museo letterario dell'ultimo Ottocento, e con esso ogni modo di epifania di paganesimo e di storia [...] la preziosa gioielleria dei sensi e della letteratura illustre [...] i crepuscolari hanno avuto il sentimento consapevole, e qualcuno ha detto perfino "polemico", della necessità di una adeguazione contemporanea della parola, d'un tono tra ironico e sentimentale d'uomini senza miti, d'un tempo intermedio stanco e disilluso<sup>12</sup>.

De hecho, de entre los poetas de finales del siglo XIX e inicios del XX encontramos toda una generación de literatos que obviando los grandes problemas ideológicos y culturales que agitaban ese preciso periodo de tiempo en Italia, se refugiaron lúcidamente en un mundo ideal de símbolos e imágenes, siguiendo modelos europeos, sobre todo franceses como ya se ha dicho (Baudelaire, Verlaine, etc.) e imitando al D'Annunzio de la fase más «decadente» (*Il poema paradisiaco*, por ejemplo).

No es marginal para una delimitación de las «escuelas poéticas» que nos ocupan citar, aunque sea con rapidez, a un gran poeta simbolista entre los simbolistas, Arturo Graf, de un lado por la efectiva importancia de su obra teórica y poética, y del otro, sin duda, por la enorme influencia ejercida en los círculos culturales piemonteses (turineses específicamente, y con Guido Gozzano como poeta y Carlo Calcaterra como crítico en primera fila) y lombardos.

Creo que las palabras de Pier Vincenzo Mengaldo que propongo a continuación pese a la extensión de la cita vienen a sintetizar con precisión la problemática que afrontamos:

«[...] la strategia dei gruppi e delle correnti implica appunto quell'eccessiva accentuazione del peso delle poetiche, espresse o implicite [...] da un lato siamo di fronte a movimenti e correnti che sono stati tali nella coscienza dell'elaborazione programmatica degli individui che li hanno costituiti, che hanno fatto sentire una loro voce concorde attraverso riviste, pubblicazioni di tendenza ecc. —come il futurismo o la neovanguardia, e lo stesso "ermetismo"—; dall'altro, a raggruppamenti che tali risultano unicamente o soprattutto in virtù delle classificazioni dei critici— che è subito il caso del crepuscularismo (ed è bene anche ricordare il segno fundamentalmente negativo sotto cui sono nate questa etichetta e questa *reductio ad unum*: determinato, non solo nell'onomaturgo Borgese ma anche in Boine, Slataper, Tozzi ecc., dalla reazione dell'attivismo e moralismo propri dei vociani e affini)<sup>13</sup>.

En este sentido, creo que hay que hacer hincapié una vez más en el trabajo codificante que realizan los autores llamados «menores» a cuya

<sup>12</sup> En *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., págs. 147-148.

<sup>13</sup> En *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, págs. XLII-XLIII.

categoría perteneció, por ejemplo, uno de los precursores del movimiento crepuscular ya citado, Arturo Graf. Y asimismo parece conveniente relevar el tema recurrente de su primer libro de poesía, *Medusa*, es decir, la angustia por la muerte, la desesperanza espiritual, y la búsqueda de un lenguaje: el acercamiento de un estilo de las «cosas (objetos) cotidianas», y la misma «contaminación» de poesía y prosa, por lo demás tan crepuscular, de su última obra, y que tan cerca nos sitúa de los intereses de la «escuela de la ironía» (con Guglielminetti).

Y antes de iniciar más detalladamente el tratamiento de lo que las historias de las poéticas italianas denominan Crepuscularismo, y con más concreción ahora, parece necesario ofrecer unas notas preliminares sobre el así llamado Futurismo, mucho más conocido en ámbito hispánico, desarrollado casi contemporáneamente en Rusia e Italia, y existiendo contactos aunque no demasiado estrechos entre éstos, por razones ideológicas o puramente políticas, que se salen evidentemente de nuestros intereses actuales.

Entre los movimientos de reacción hacia la cultura de principios del siglo xx en Italia se coloca, entonces, con toda la violencia posible el Futurismo, un *ismo* más complejo y significativo (al menos por lo que se refiere a la carga ideológica que arrastra) que el que representó el Crepuscularismo (aunque como ya afirmé más arriba, las conexiones entre ambos movimientos son muchas). Las conclusiones a las que llegan ambos movimientos, con todo, son bien distintas: si los crepusculares reaccionaban contra la sociedad que los vio nacer idealizando «las buenas cosas de pésimo gusto» (Gozzano), con una cierta renuncia hacia el compromiso político y también social, salvo algunas pocas excepciones muy particulares, como por ejemplo el humanitarismo social del marginal Giovanni Cena de *In Vmbra*, etc., los futuristas (pero también D'Annunzio) exaltaban el activismo y la vida heroica, el grito de protesta, los tonos más altos.

Organizados por tanto en una «escuela» bien definida que propugnaba la agresividad, la exaltación en definitiva de la energía vital (nuevamente con una gran carga ideológica), el movimiento futurista aspira siempre y sin descanso a la modificación de la sociedad que les fue contemporánea, en pleno proceso de cambio, adaptándola a los nuevos presupuestos de la vida, la economía, o dicho de otro modo, al progreso económico y técnico, abrazando como es bien conocido todos los aspectos de la vida humana: el arte (poesía, música, pintura), las costumbres, la moral, la política, etc., siendo precisamente la poesía la zona más débil por así decirlo del movimiento (pero no en D'Annunzio)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Cf. *I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento «rivoluzionario», che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea*, ed. de F. Grisi, Roma, Newton Compton, 1990.

Desde luego que no es éste el lugar para extenderme sobre todo lo que rodea al fabuloso mundo futurista italiano, y ni siquiera sobre la complejidad futurista, o los mismos textos literarios futuristas, que emblemáticamente son muy escasos. Pero creo que sí de aludir, aunque sea en términos de gran generalidad, a la infinidad de «manifiestos» que estos intelectuales hicieron conocer en sus campos de experiencia, ya que vienen a delimitar al menos a nivel teórico la diferencia *entre* Futurismo y Crepuscularismo, dejando ahora a un lado el Simbolismo y por muchos motivos complejo Impresionismo que participan en ambos movimientos<sup>15</sup>: el interés por el mundo de la máquina, del progreso, por parte de los autores futuristas, así como el enorme desinterés (o combate con «objetos» de la ironía más audaz) que muestra el lado más estrictamente crepuscular. Sobre el futurismo ha escrito magistralmente Luciano Anceschi:

«Benchè risolutamente e in modo dichiarato contrario a ciò che diciamo "cultura" e a ciò che diciamo "riflessione dottrinale", il futurismo corre il rischio di essere ricordato soprattutto per ragioni di cultura e per ragioni di dottrina. Di fatto può darsi che non si sia scritta una sola riga di poesia nello sterminato e confuso paese che si chiamò "futurista" o che sia difficile provare una soddisfazione qualsiasi scorrendo le sterminate gonfie raccolte degli innumerevoli e tutti "geniali" poeti futuristi (così diversi, poi, tra di loro?), e può darsi, infine, che il futurismo abbia dato il suo meglio in poeti che vennero al "movimento" da altre terre, di passaggio, per un traghetto provvisorio, pronti ad approdare ad altre rive. Il fatto è [...] che quasi tutti i maggiori scrittori italiani di quegli anni, per taluni modi, aderirono al movimento, e si chiamarono "futuristi"»<sup>16</sup>.

El futurismo encuentra su justificación más profunda en el principio de adecuación entre vida (contemporánea) y arte: cada forma de vida exige una expresión nueva y un nuevo estilo en todos los ámbitos de experiencia artística o sólo experiencia. Así las cosas, el principal problema del artista (y de manera general en todas las vanguardias<sup>17</sup>), en cada una de las artes (y particularmente la pintura), va a oscilar en el conseguir ser, de *actuar*, como contemporáneo. La hipótesis futurista era la de que la revolución tecnológica y los cambios en la organización de la vida asociada a las comunicaciones humanas, imponen un efectivo cambio, no sólo de comportamiento, sino también —y sobre todo— de sensibilidad. Un modo muy distinto, y no sólo extravagante, de vivir lo real, o al menos lo que hasta entonces se había considerado lo real.

<sup>15</sup> Sobre la co-presencia simbolismo/corrientes literarias que aludo cf. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., págs. 127-128.

<sup>16</sup> En L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., pág. 156. Cf. además G. Viazzi, *I poeti futuristi. 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1978.

<sup>17</sup> Cf. A. Giuliani, *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, Torino, Einaudi, 1965 [1961].

De la velocidad de un automóvil, o de la altura de un aeroplano, por ejemplo, se percibe de «modo distinto» un paisaje de cualquier lugar, y esto comporta un distinto modo de vivirlo. De modo que se presentó como un movimiento de modernidad, de sintonía con los nuevos tiempos, de ruptura con el pasado (o tradición) y sobre todo, y es lo que más me interesa ahora, con los modos tradicionales de expresión y apertura de éste, mirando siempre a un futuro codiciado y siempre lleno de sombras.

O dicho en otros términos, intentaba ser la expresión del dinamismo del mundo moderno, del mundo de las máquinas recién aparecidas en la campesina y entonces turbulenta en muchos sentidos Italia, y al mismo tiempo, imponerse para llegar a ser una ideología del mundo futuro (curiosamente terminando en parte en manos de una ideología, la fascista sin duda, que consiguió justamente aniquilar el experimento, como sucedió en Rusia)<sup>18</sup>.

Estas pocas consideraciones sobre el velozmente complejo movimiento futurista en Italia pueden servir quizá para establecer una segura delimitación del sistema poético en el que se movieron estos autores crepusculares a los que vengo aludiendo, resaltando una vez más que si los crepusculares, simbolistas y futuristas comparten numerosas ideas de poética, es justamente su postura ideológica frente a la rica cultura literaria de los primeros años del Novecientos en Italia lo que diferencia claramente las tres manifestaciones, o corrientes literarias, si queremos, que vieron nacer el Novecientos.

Afirmaba Luciano Anceschi que las poéticas de los primeros años del siglo xx eran incomprensibles sin las ideas croceanas de «autonomía» y de «lirica», justificadas por el autor de *La poesía* (1903) a principios del siglo<sup>19</sup>. Y si estas ideas influyeron/actuaron sobre la idea de la poesía, como de hecho fue vivida por los poetas, no lo hicieron en cambio sobre los poetas, por la referencia al optimismo histórico que las distingue. Un razonamiento que podría sintetizarse con la cita que propongo a continuación:

«[...] i poeti avvertirono invece, e in modo acuto, i motivi della inquietudine esistenziale, della *insecuritas*, della crisi e del disagio dell'uomo nella presente situazione della civiltà; e la espressero secondo diversi toni personali, di movimento, e di cultura nelle forme della loro poesia e della loro riflessione»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Cf. R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, Torino, Einaudi, 1975 [1931].

<sup>19</sup> Cf. W. Binni, «Crepuscolari e futuristi», en *op. cit.*, págs. 115-134.

<sup>20</sup> En *op. cit.*, pág. 137.



Y Anceschi apuntaba páginas más adelante al periodo de tiempo comprendido entre 1905 y 1945, donde la poesía del Novecentos<sup>21</sup> en Italia encontraría su plenitud de sentido y desarrollo, ofreciendo toda una serie de fechas interesantísimas para nosotros, que van de 1905 a 1915, es decir, de los primeros libros de Govoni, Corazzini, Moretti y Palazzeschi (y la publicación en 1907 de *La via del rifugio* de Gozzano), hasta la ulterior instalación del Arte futurista, y consiguiente crisis del lenguaje poético del nuevo siglo. Crisis de cualquier modo ventajosa para la misma poesía por la apertura de nuevas y riquísimas vías ya en pleno Novecentos<sup>22</sup>. Una nueva cita nos va a clarificar mejor el ámbito literario que transitamos:

«[...] se vogliamo concedere ad un gusto, in questi casi inevitabile, di schemi un po' astratti, da usare con discrezione e nell'intendimento dei vitali contatti nelle singole personalità, ebbene l'inizio del diverso muoversi della parola poetica della prima metà del Novecento fu con i Crepuscolari, il secondo con Vociani, Futuristi, Impressionisti, il terzo si manifestò con i Rondisti, il quarto, infine, con coloro che furono detti Ermetici»<sup>23</sup>.

La importancia de la reflexión de Anceschi redonda en la clarificación de la conexión tópica en algunos manuales de literatura italiana entre crepuscularismo/tradición literaria italiana<sup>24</sup>, tópica en el sentido de que está envuelta en toda una serie de fijaciones críticas que a menudo sobran (con Binni).

Me refiero a la «extenuación moral», «la decadencia» de los poetas crepusculares (y pienso también en Pascoli y D'Annunzio<sup>25</sup>), y más aún, al

<sup>21</sup> «[...] un giovane scrittore —qualsiasi giovane scrittore— che all'inizio del secolo, si avvertì nella necessità di sprimersi nelle forme della poesia, si trovò anche nella necessità di rinnovare i moduli espressivi per una adeguazione della parola al personale sentire del poeta, ma anche la adeguazione della parola a un mutato sentimento generale dell'uomo, a una mutata situazione morale: nella misura, infatti, in cui la parola perdeva la forza che le veniva offerta dalla fiducia comune di una società organica sostenuta e come vivificata da miti accettati, essa si caricava di una nuova responsabilità di individui isolati, perplessi, disperati, e come svuotati», en *op. cit.*, pág. 112.

<sup>22</sup> Es sintomática la profunda atención, por ejemplo, de la obra gozzaniana por parte de un poeta como Eugenio Montale. Cf. «Gozzano, dopo trent'anni» (1951), en *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

<sup>23</sup> En *op. cit.*, pág. 139.

<sup>24</sup> Sobre el papel que ejerce la tradición literaria en la literatura misma los Formalistas Rusos han escrito páginas de gran belleza. En este sentido cf. J. Tynianov, *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1968 [1924]: «Il rimando alla tradizione è essenziale, ma non esaurisce la questione. Il lessico poetico si forma non solo attraverso la continuazione di una data tradizione lessicale, ma anche mediante una sua contrapposizione ad essa [...] La "lingua letteraria" si sviluppa, e questo sviluppo non può essere inteso come sviluppo sistematico di una tradizione, ma piuttosto come una successione di grossi scarti di tradizioni (per cui non piccola parte vi ha la parziale restaurazione di vecchi strati», en la pág. 78.

<sup>25</sup> Cf. W. Binni, *La poetica del decadentismo*, cit.: «Ad occhio e croce si potrebbe sentire che i crepuscolari son piuttosto dei pascoliani e i futuristi dei dannunziani, ma in realtà, ad un

mismo concepto de «tradición literaria», según el cual «ogni secolo istaura la sua tradizione» (Anceschi), afirmando todavía el crítico la imposibilidad de una interpretación sólida, compacta dentro de los límites que vengo defendiendo, de la contribución del crepuscularismo bajo el concepto de tradición como continuidad (o automatización<sup>26</sup>). Recojo una nueva cita sin lugar a dudas aclaratoria:

«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»<sup>27</sup>.

A la vista de las nada avaras citas anceschianas se circunscribe mucho más concretamente el horizonte histórico de la cultura poética que siguió en Italia el advenimiento de las vanguardias europeas, y muy especialmente, sin duda de la poesía crepuscular en Italia. Vienen a afianzar el hecho nada marginal de que la poesía de este periodo de la historia literaria italiana está sumergida en una enorme diversidad de corrientes y también de crisis, moral e histórica. Una diversidad, de cualquier modo, que dice mucho de su riqueza y que hay que afrontar necesariamente en su conjunto, ya que a menudo se corre el riesgo, leyendo los textos a los que aludo aquí (Gozzano, sin ir más lejos, el espectacular Marinetti, etc.), de buscar a los personajes que la misma historia de la literatura ha conformado durante años, o el exotismo de los escalofrantes «programas» por ejemplo del futurismo, más que la interesantísima realidad textual de los poemas, el fascinante laboratorio de los escritores en este periodo de la historia literaria italiana, que como afirmara Umberto Eco<sup>28</sup> en un libro famoso, ya ha dicho muchas cosas. Con estas lúcidas palabras analiza la cuestión Renato Poggioli:

esame attento, le due correnti si trovano proprio discendenti da una stessa progenitura, da un insieme di Pascoli e D'Annunzio mal distinguibile internamente [...] Visti in una storia del decadentismo italiano, i crepuscolari e i futuristi significano, dopo l'estetismo dannunziano e il pascolanesimo, una risoluzione dei due grandi poeti in una diffusa civiltà, una prosecuzione esasperata delle loro poetiche, e insieme come un aggiornamento della loro sensibilità su quella tipicamente decadente europea, ormai più diffusa in Italia. Perché è coi crepuscolari e i futuristi che la conoscenza dei francesi e dei decadenti in genere diventa più familiare e comune in Italia, anche se non arriva a quel punto di comprensione, che costituisce per noi la distinzione del pieno Novecento», en la pág. 117.

<sup>26</sup> Cf. J. Tynianov, «L'evoluzione letteraria» [1929], en *I Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, ed. de Tz. Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>27</sup> *Ibidem*, págs. 141-142.

<sup>28</sup> Cf. U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

«Las universales ambiciones del Futurismo no quedaron, en suma, más que en veleidad y se expresaron más en palabras que en hechos: las mejores producciones que Marinetti y sus colaboradores han dejado siguen siendo los manifiestos que firmaron y, hecho significativo, compusieron preferentemente en francés. El futurismo eligió como misión crear una condición de gusto favorable a los contenidos prácticos de la cultura moderna, y formuló en efecto una *estética de la máquina*»<sup>29</sup>.

Es sabido que el término «crepuscularismo» comienza a circular a principio de los años treinta, prefiriéndose primero hablar de «poesía crepuscular», «gozzanismo», «hora crepuscular», «poetas del crepúsculo», etc. El acuñamiento del término, como sabemos, se atribuye a Borgese<sup>30</sup>, quien a propósito de Moretti, Martín y Chiaves habló de tres jóvenes poetas crepusculares exponentes de «una scuola poetica ogni giorno più numerosa» cuya lírica le parecía «una voce crepuscolare, la voce di una poesia che si spegne».

En realidad en Borgese actuaba un modelo historiográfico sin duda de origen carducciano. Y si en Carducci «crepúsculo» tenía el valor de génesis, inicio (relacionado con el resplandor incierto que acompaña al alba en su plenitud), esta acepción estaba bien presente en Borgese cuando destacaba que la poesía italiana con los escritores crepusculares se apaga «in un mite e lunghissimo crepuscolo cui forse non seguirà la notte», y que «il chiarore del tramonto si protrae fino a disperdersi nei primi raggi dell'alba».

En este sentido, y a propósito de la etiqueta<sup>31</sup>, hay que observar en primer lugar que el concepto de poesía crepuscular no nace con Giuseppe Borgese decididamente orientado en el sentido de una poesía de decadencia histórica respecto a la «ora meridiana» de Carducci. En el crítico estaban presentes instancias morales claramente cristianizantes y pequeño burguesas (de buen ciudadano, digamos), o altamente provincianas, y aun siendo consciente de esto, como advertía<sup>32</sup>, aparecía en sus palabras un tono de negatividad (como por lo demás cualquier asunto que tuviera alguna relación con la literatura

<sup>29</sup> Cf. R. Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964 [1962].

<sup>30</sup> En «Poesía crepuscolare», en *La Stampa*, Torino, 10/9/1910.

<sup>31</sup> A menudo la misma historia de la literatura crea, codifica «personajes» que siguen siéndolo durante décadas. Cf. a este respecto J. Muñoz Rivas, *La poesía de Cesare Pavese (atravesando la mirada en el espejo)*, Universidad de Extremadura, 2002.

<sup>32</sup> Cf. art. cit., donde leemos: «L'importante non è esaltare né condannare, ma capire [...] la torbida e minacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare». Sobre los así llamados poetas menores se ha detenido M. Corti en sus *Principi di analisi del testo letterario*, cit.: «L'istaurarsi di nuovi modelli di codificazione può avvenire anche ad opera di autori minori o dei cosiddetti "oscuri poeti"; ciò vuol dire che, mentre da un lato i testi dei minori, costituendo il tessuto connettivo della letteratura, ne producono la stabilità e, al limite, la forza d'inerzia, d'altro lato, se sottoposti a un esame seriale, relazionale, per cui può risultare prezioso il metodo statistico,

decadente) más que manifiesta: autores menores *vs.* autores triunfantes. En suma, una velada necesidad de juzgar negativamente el producto (literario, poético en lo obsoleto y en la irrisión o ironía) de la crisis de una ideología con la ideología que a menudo en los textos crepusculares venía aniquilada en la carcajada.

Con todo, el fascinante tema del crepúsculo, desde Baudelaire a Verlaine, a los tan admirados poetas (y teóricos) simbolistas e intimistas franco-belgas (y flamencos<sup>33</sup>), de D'Annunzio a Govoni, Gozzano, Corazzini estaba ya ligado a connotaciones de «stanco languore», «malattia», y «sfacimento», que debían inevitablemente permanecer extrañas, a nivel de gusto y de ideología burguesa centroeuropea, sin lugar a dudas, a lectores de formación clasicista y dannunziana, como lo era Borgese, o por citar a otro importante crítico militante, Emilio Cecchi<sup>34</sup>.

El crepuscularismo, la poética crepuscular, aparte del uso crítico de crepuscular, no nacía con Borgese ya que la expansión y el momento de extenuación de una pequeña «escuela poética» que se había conocido con *I colloqui* de Gozzano estaba muy cerca de agotar también su breve ciclo histórico (1903-1911), y se presentaba al público en el manierismo de los epígonos. A diferencia de los futuristas, los crepusculares no debieron afrontar ninguna batalla, o polémica, en defensa de su propia poética. Y esto no por razones de estilo personal, sino más bien por una cierta rica y congénita «pobreza ideológica» (su mejor aliada), y también porque la crítica ha llegado tarde a delimitar la «escuela»<sup>35</sup>, y a asignar una zona específica entre D'Annunzio y el tantas veces ruidoso futurismo.

A esto hay que añadir que ya en el momento de la definición de Borgese, algunos exponentes crepusculares ya habían muerto, o se habían disuelto como grupo; otros habían pasado al futurismo (Govoni, Palazzeschi, Oxilia), mientras que Gozzano, por ejemplo, tomaba aristocráticamente las distancias del «stridio dei facili seguaci»<sup>36</sup>.

---

testimoniano un lento movimento progressivo di alcuni tratti codificati e regressivo di altri sino al punto in cui la codificazione di base entra in crisi», en la pág. 168.

<sup>33</sup> Magistralmente analizados por lo que se refiere a la obra de Gozzano por E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966. La fortuna de Francis Jammes ha sido explorada por D. Quacquarelli, *Francis Jammes e lo Jammismo in Italia*, Dellisanti, Barletta, 1934; por A. Perticucci Bernardini, *Jammes e la poesia crepuscolare*, Palombi, Roma, 1940. Para Maeterlinck cf. R. Renard, *Maeterlinck et l'Italie*, Didier, Paris, 1959.

<sup>34</sup> Cf. E. Cecchi, «I Crepuscolari: Gozzano e Corazzini», en *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, tomo I, Milano, Garzanti, 1987, págs. 87-100.

<sup>35</sup> Cf. E. Cecchi, *op. cit.*, págs. 87-100.

<sup>36</sup> Cf. E. Guidetti, *Classici italiani nella storia della critica*, vol. III, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Pero el crepuscularismo había existido de verdad, y con características precisas de movimiento, aunque indudablemente con poca consciencia por parte de sus representantes. Lo prueban las relaciones personales entre los varios poetas (*cf.* por ejemplo el epistolario de Gozzano), la función unificadora de ciertos editores (Stregio de Turín, Ricciardi de Nápoles, etc.), las reseñas, cartas, etc. Y sin embargo, esto quedaría aún en el estadio de una voluntad de grupo, si no se acompañara de una educación literaria y de predilecciones de ídolos comunes, o antiídolos (por ejemplo, los autores franco-belgas y flamencos), y sobre todo, si no fuera posible reconducir el movimiento a un ámbito histórico preciso que caracteriza los primeros años del Novecientos en Italia.

En el fondo, los crepusculares documentan la caída de cualquier confianza en los destinos de aquella Nueva Italia que ahora tenía que chocar con problemas económico-sociales que habían estado descuidados, obviados<sup>37</sup>. Históricamente, los crepusculares ofrecieron voz poética a la desaparecida Italia giolittiana<sup>38</sup>, expresando entre la aceptación y rechazo de una «vida pequeña y burguesa» (Gozzano) su «desesperada tesis de los ideales» (y habla ahora Corazzini), pero también el repudio de las palabras Patria, Dios, Humanidad, que la retórica positivista había convertido en nauseosas (Gozzano).

Es importante constatar en este estadio de la exposición cómo en la ola de los esplendores floreales del Liberty arquitectónico y artesanal, de lujo, la pequeña y media burguesía (turinesa o romana, como mejor se quiera) no tenía un estilo suyo para oponer. Más bien tenía que contentarse con toda una mole de estereotipos para poder exhibir, entre los innumerables objetos, las tenues luces y las decoraciones de una producción Liberty ahora inerte, llevada con todo el rigor del que los poetas fueron capaces al límite de lo obsoleto, estando esta operación íntimamente ligada a su poética personal (Gozzano, sin lugar a dudas), así como a las conexiones de grupo, o simplemente crepusculares.

Del Liberty<sup>39</sup> los crepusculares viven inicialmente las contradicciones, entre la aspiración a un sinuoso simbolismo figurativo y el deseo de una liquidación decididamente irónica, digamos moderna, de las sublimes idealizaciones decimonónicas (la muerte, por ejemplo). Y en este sentido, hay que tener presente que la tentación del Liberty volvía a actualizar continuamente para los crepusculares el peligro de una solución, aborrecida, pero siempre presente

<sup>37</sup> Cf. M. Guglielminetti, *La 'scuola dell'ironia'. Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschki, 1984.

<sup>38</sup> Cf. G. Bergami, *Da Graf a Gobetti. Cinquant'anni di cultura militante a Torino (1876-1925)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

<sup>39</sup> Cf. E. Sanguineti, *Tra Liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961.

(véase, por ejemplo, el caso ejemplar de Gozzano), de tipo simbolista, aunque recuperando a menudo al D'Annunzio floreal (*Il poema paradisiaco*).

En realidad la definición de un movimiento (más que de escuela) crepuscular habría que hacerla no sobre coordenadas de "gusto figurativo" (en último análisis, laterales respecto al estilo específico de estos poetas), sino más bien en el terreno de las ideologías literarias y del lenguaje. Ellos, sorprendidos y desbandados por la crisis del positivismo, no aceptaron mitologías nacionalistas propuestas por la burguesía dominante (a la que en parte pertenecían), y eligieron casi involuntariamente quedarse apartados, refugiarse en los «cenáculos», y en la cotidiana penumbra de la provincia (de las aldeas tan bellas como remotas) para leer sus signos, captar las tristezas de una vida con el ideal de no tener ideal. Los intelectuales futuristas (y también sin duda D'Annunzio), moviéndose asimismo desde los restos del positivismo como ideología científica, se precipitan en sus manifiestos y pocos textos creativos, porque son muy pocos, hacia la zona contraria, es decir, el exhibicionismo nacionalista, agresivo todo lo que queramos, y contundente. Pero las bases de poética están extraordinariamente entrelazadas. Y es algo a tener muy en cuenta a la hora de afrontar estos textos.

En el fondo, se trataba de una elección regresiva, de un engalanado rechazo de la historia. Los mitos tardo-románticos-decadentes (pero también los del liberalismo o socialismo entonces imperante) se sustituían para los autores crepusculares con otros que rellenaran el vacío. Encajados entre Pascoli y D'Annunzio, siempre molestados por los vendedores de revistas sumergidos en los clamores futuristas, sufrieron sus límites culturales, y su presencia marginal<sup>40</sup> se oscureció enseguida en la vida cultural italiana de los primeros años del Novecientos (y el nombre de Eugenio Montale aparece cada vez con más nitidez).

La literatura crepuscular, entonces, sin tener una conciencia clara, inauguraba en los primeros años del siglo xx un nuevo modo de lectura del mundo que no coincidía con los modelos y las prescripciones oficiales. La solución que los poetas crepusculares, muy a menudo sin saberlo, perseguían, era de tipo formal, y estaba esencialmente en su tentativa de dar una metáfora expresiva de su pesimismo existencial e histórico que, a nivel también europeo, golpeaba a intelectuales de muy distintas extracciones, frente a un mundo que iba deshumanizándose progresivamente.

<sup>40</sup> Es muy a tener en cuenta el enorme biografismo que las obras de los autores crepusculares refleja, contrapuesto a una «realidad» calcinada (Sanguineti) frente a sus ojos. Cf. J. Muñoz Rivas, «La traducción poética: una reflexión», en *Actas del Congreso Internacional «Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización»*, Universidad de Barcelona (en prensa).

Es éste el ámbito en el que nace el mejor lenguaje crepuscular, asumiendo en las estructuras del léxico y del «coloquio» cotidianos la lengua de la tradición<sup>41</sup> y provocando asimismo la fosilización, en definitiva, denunciando la inactualidad. Un proceso similar sin embargo no está, como veremos, falto de incertidumbres, caídas. Si el repertorio del crepuscularismo nacía de una exigencia de descodificación y de lectura de los signos de un mundo en el atardecer, en el crepúsculo, su lenguaje sólo podía sostenerse en un arduo encuentro entre antiguo y nuevo (es decir, la tradición del Ochocientos y el Novecientos).

La coexistencia de lenguaje áulico y cotidiano estaba garantizada por la ausencia de una perspectiva histórica, que siempre escapó a los crepusculares. Ni siquiera la ironía, a falta de nuevos contenidos positivos, conseguía liquidar del todo el peso de un pasado con todo siempre seductor (*L'amica di nonna speranza, Paolo e Virginia, La Signorina Felicita*). Y en realidad, no parece adecuado atribuir a los crepusculares todo el mérito de lo nuevo y de lo antiheroico en la lírica del primer Novecientos.

Un juicio más sereno, o menos extravagante, creo, es el único que puede reconocer que estos autores fueron capaces de dar con sus versos una pertinente metáfora histórica de muerte y de nacimiento a la vez, es decir, de crepúsculo, como principio y fin. Y que es esta operación, a menudo, como afirmaba más arriba casi inconsciente a veces, la única que puede dar cuenta de la *situación* (con Anceschi) de su poesía en la historia de las poéticas que se desarrollaron en Italia en este periodo concreto de tiempo. O en palabras de Edoardo Sanguineti, cuya poesía ha atravesado ya parte del siglo xx:

«[...] il facile e ingannevole estetismo, in cui l'alto stile della tradizione perduta si risolve storicamente, si corromperà a contatto con la dura e provocante verità di un livello basso di quotidiana intonazione, anzi confesserà la propria intrinseca corruzione, e intanto, e per contro, l'insorgere realistico del prosaico, del parlato, denuncerà la miseria concreta delle cose, l'impossibilità di una redenzione estetica della vita»<sup>42</sup>.

No es de extrañar, por lo expuesto, que intelectuales de la talla de Eugenio Montale, y una generación después, Cesare Pavese, por sólo citar a dos poetas muy conocidos fuera de Italia, se hayan planteado seriamente el

<sup>41</sup> Cf. E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, cit.: «[...] questo commosso Gozzano, per la cui "intima sostanza di subalpino" l'italiano è una lingua straniera, è naturalmente quel Gozzano su cui cresce, come su un terreno favorevolmente predisposto dalla buona sorte, il poeta per cui la lingua della tradizione letteraria è una lingua morta», pág. 26. Cf. A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

<sup>42</sup> En *op. cit.*, pág. 25.

experimento crepuscular y lo hayan rentabilizado con creces en su poesía, ésta sí, plenamente integrada en la «tradición del novecientos» que cuando los amantes del crepúsculo y los admiradores de la velocidad (hoy irrisoria, claro está) escribían sus textos estaba en mera fase de maravillosa y concienzuda gestación.