Crepuscolari e canone modernista

Daniela Crăciun
Universitatea „Ovidius" din Constanța

Abstract: *The critical discourse on the Italian modernist canon analyses the role and place of the poems of the crepuscular poets in the context of the paradigm shift that occurred at the beginning of the twentieth century. This article aims to demonstrate that, through the new themes proposed and the methods of interpreting the crises and ruptures that had existentially defined modern man, the crepusculars are truly the first poets whose work can be legitimately said to introduce a modernist canon in Italian literature.*

Keywords: *lyric canon, modernism, Crepuscular poets, Guido Gozzano, Corrado Govoni*

Con l'inizio del secolo XXI la poesia italiana dell'ormai passato Novecento comincia ad assumere un'immagine abbastanza chiara in un momento in cui il vivace dibattito sul secolo scorso prova a chiarire questioni riguardanti i confini di questo periodo: quando comincia e quando finisce il Novecento lirico e poetico, quali sono le direzioni che lo definiscono. Non possiamo parlare di una immagine pacata e unitaria della poesia del Novecento nemmeno nell'ambito delle storie della letteratura che rappresentano ricostruzioni *a posteriori* di un quadro in cui la prospettiva lontana, insieme al passare del tempo hanno sfumato le tinte troppo forti.

La poesia novecentesca sembra inaugurarsi sotto il segno della crisi e di una sostenuta contestazione del canone vigente che può subire revisioni oppure può essere del tutto rifiutato in nome di un nuovo canone o di un anticanone: «La letteratura del Novecento europea nasce come letteratura anticanonica, letteratura della Crisi della letteratura e della cultura europea. Questa è la sua cifra emblematica, la sua ragione sociale più interessante e nuova» (Antonelli 2000: 13). Acquista sempre più consistenza nelle ricerche critiche e storiografiche «la fisionomia multipla e policentrica di un secolo ricco di interferenze, al di là di categorizzazioni che lo hanno irrigidito per troppo tempo in schemi […] destinati a impoverire la tessitura mobile della poesia» (Lorenzini 2018: 8).

Negli ultimi decenni, nella critica della lirica italiana novecentesca ha dominato una interpretazione fondata su un'idea multicentrica che ne individua le varianti contrastanti. Questi contrasti esistono, ma ci sono anche aspetti

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

comuni che definiscono la produzione più viva della poesia italiana del primo Novecento. Romano Luperini, il più noto studioso italiano del modernismo ricorre al concetto di *moderno* per indicare questo elemento comune e condiviso da tutta la produzione primonovecentesca, -in un ordine cronologico- sia dai crepuscolari che dai poeti così chiamati «vociani» e dai grandi autori di poesia Ungaretti, Saba e Montale. Il modernismo non può essere definito come poetica comune, né tanto meno come scuola, ma piuttosto come tendenza a caratterizzare una parte della poesia italiana della prima metà del Novecento. Sempre Luperini considera che il termine modernismo è nella storiografia italiana di impiego molto recente e, allo stesso tempo, di significato non unitario: parte dei critici lo vedono come contenitore della letteratura di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento (Pellini, Somigli e Moroni), altri lo intendono come fenomeno meno esteso, che va solamente dai crepuscolari e vociani a Montale e Gadda (Donnarumma, Tortora). La categoria del modernismo con riferimento a direzioni sperimentali ritrovabili anche nell'Ottocento «acquista senso e valore se riferito alla rottura primonovecentesca e alla nuova cultura determinate dalla rivoluzione epistemologica di fine secolo» (Luperini 2011: 94). Limitandoci alla lirica ed escludendo la narrativa, il modernismo definisce benissimo quella poesia del primo Novecento che va oltre i tre grandi modelli *fin de siècle* «senza ripudiare in blocco la tradizione né aderire a movimenti di avanguardia» (Luperini 2011: 94).

La prima generazione modernista della poesia italiana si costituisce su una linea che va dai crepuscolari fino al primo Montale, attraversando Sbarbaro e accogliendo come ramificazioni le esperienze poetiche di Palazzeschi e parte di quella di Rebora. Tutti questi, accanto ai vociani e all'Ungaretti dell'*Allegria di naufraghi* hanno la coscienza della radicale separazione dal passato, atteggiamento da cui il moderno nasce. La radicale rottura rispetto alla tradizione rappresentata da Carducci, Pascoli e D'Annunzio viene espressa «in termini di tono, linguaggio, stile e di una coscienza poetica influenzata dalla cultura delle avanguardie europee, di cui peraltro mutuano piuttosto i temi che le soluzioni formali più radicali» (Luperini 2011: 94). A differenza degli avanguardisti che si costituiscono in scuole letterarie, i modernisti seguono traiettorie individuali attraverso le quali intrecciano una relazione complessa di continuità e cambiamenti nei confronti della tradizione.

La conclusione di Luperini stabilisce che il modernismo non può essere definito né come movimento letterario, né tanto meno come una scuola omogenea e unitaria. Il modernismo può essere piuttosto accolto come una tendenza che punta su un rinnovamento profondo della letteratura, aprendola verso la nuova cultura imposta dall'operato di Nietzsche, Bergson, Freud. Il fenomeno modernista raggiunge una fascia cronologica di quaranta anni ed i

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

suoi margini sono segnati al limite inferiore dal simbolismo e dal decadentismo che attraversano il confine tra i secoli ed a quello superiore dal neorealismo degli anni Quaranta, che delineano un diverso contesto culturale e politico e una nuova concezione sul ruolo dell'intellettuale nella società. Lo stesso Romano Luperini, nel riprendere le suggestioni dei maggiori critici e teorici della letteratura italiana della prima metà del Novecento (Raboni, Fortini e Mengaldo) identifica tre tendenze antitetiche nella poesia novecentesca, che si rifanno ai tre massimi rappresentanti della lirica del periodo: Ungaretti con la sua poesia pura e visto come capostipite dell'ermetismo, Montale rappresentante di una «poesia di pensiero» alta, tragica e metafisica e, finalmente, Saba con la sua «aspirazione alla narratività e all'abbassamento» (cfr. Luperini 2011: 90-91). Nonostante le divergenze sottolineate non una sola volta dallo stesso critico toscano, ciò che accomuna queste direzioni di sviluppo della lirica novecentesca e ciò che dà a questi diversissimi filoni «una certa aria di famiglia» (idem) è, in primo luogo, l'opposizione decisa alla grande lirica di fine Ottocento. Si riscontrano in questa poesia convergenze innovative di cui il concetto di modernismo potrebbe raccogliere e identificarne il carattere unitario.

Il modernismo diventa il segno del canone novecentesco fino alla Seconda guerra mondiale «prima del postmoderno, e forse in reazione e risposta ad esso» (Donnarumma 2012: 13). Assistiamo a un processo legittimo di canonizzazione di una letteratura considerata esemplare dalla contemporaneità fino agli anni Sessanta. Questa canonizzazione del modernismo è risorta in un momento in cui «il postmoderno si è esaurito» ed «è sentito insieme come concluso e come ritornante» (Donnarumma 2012: 14). Il modernismo «si accanisce nel rifiutare e nel disgregare le menzogne del presente e di un passato morto e accademizzato, quanto si ostina a sottoporre la tradizione al giudizio e a scegliere in essa ciò che merita di essere salvato e che ancora può essere continuato» (Donnarumma 2012: 16-17).

Il tema qui seguito verte su due concetti problematici: quello del canone modernista novecentesco e quello del crepuscolarismo in quanto scuola o movimento letterario. La più accreditata critica letteraria italiana considera *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo, uscita nel 1978, «l'ultima antologia poetica ad aver proposto un canone condiviso» (Crocco 2015: 11). Insieme a *Poesia italiana del Novecento* (1969) di Edoardo Sanguineti, offre l'immagine della poesia che le storie della letteratura italiana ripropongono anche all'inizio del secolo XXI. Sempre Sanguineti in *Tra liberty e crepuscolarismo* che è del 1961 colloca il movimento crepuscolare non al tramonto della grande stagione poetica ottocentesca, ma al sorgere di quella novecentesca: «La posizione di Gozzano, alle soglie, insieme, di un secolo e di una stagione letteraria, acquista un particolare rilievo: e questa, per Gozzano,

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

sembra essere la chiave di una nuova, legittima, necessaria lettura» (Sanguineti 1961: 18-19), laddove Gozzano può stare per l'intera produzione crepuscolare: «E scegliere Gozzano come punto di avvio[1] significa concedergli, ovviamente, un grosso onore e una grossa responsabilità: Gozzano, come è logico, insieme con i compagni crepuscolari» (Sanguineti 1961: 21) oppure «e dico Gozzano per tutti, per tutto il gruppo dei crepuscolari» (idem).

Il dibattito sul canone sostenuto soprattutto negli Stati Uniti negli anni Ottanta e Novanta del secolo XX non si verifica ugualmente insistito nel molto diverso contesto italiano dove la tradizione ha rappresentato una modalità per costruire l'identità nazionale. Sono soltanto gli anni Novanta quelli che in Italia portano in discussione i termini di tradizione e canone. Questa discussione arriva a mettere in crisi appunto i modelli lirici che nel corso del Novecento sono apparsi più stabili. I tentativi di ricostruire il canone poetico novecentesco nei suoi momenti più importanti di formazione non possono fare a meno della categoria del modernismo che assume un ruolo importante nel tentativo di identificare il punto di partenza del Novecento. Stabilire questo confine significa individuare la «soglia simbolica» (Crocco 2015: 23) dell'inizio della poesia moderna e contemporanea. Questa *soglia* spazia dall'opera di Pascoli - considerato pietra miliare della nuova lirica da Pasolini- a quella di Gozzano o Lucini, considerati decisivi da Sanguineti, oppure a quelle di Palazzeschi o Govoni, visti da Mengaldo come iniziatori della nuova lirica. Di questi poeti e scrittori qui elencati, non tutti si ritrovano in quella che sarebbe diventata la poesia italiana del Novecento: Pascoli resta profondamente legato a una tradizione ottocentesca, mentre Lucini, a dispetto della precedenza nell'introdurre e nell'utilizzare il verso libero «rimane legato a un clima di fine secolo, che genera contraddizioni irrisolte: da un lato è anarchico, dall'altro convinto di una funzione civile della poesia» (Crocco 2015: 23). Il modernismo italiano, dunque, anche se facilmente e indubbiamente riconoscibile, propone poetiche diverse e non si identifica con un movimento unitario oppure con una scuola.

Il cambiamento e le novità riscontrabili in ciò che possiamo chiamare nuovo canone poetico novecentesco sono il risultato della diffusione di una produzione lirica eterogenea che viene pubblicata nei primi venti anni del secolo e la quale appare come attraversamento critico della poesia pascoliana e dannunziana. Questi poeti dei primi quindici anni del Novecento si rivolgono a un mondo che sta cambiando e nel quale la poesia ha perso la sua funzione.

Per il periodo che in questa sede interessa, i primi vent'anni del secolo in quanto accolgono l'operato dei vari Gozzano, Corazzini, Govoni, ecc. come

[1] Edoardo Sanguinetti punta sulla posizione importante che l'antologia *Lirica del Novecento* di Luciano Anceschi, uscita nel 1953, conferisce alla poesia crepuscolare, assumendo come date estreme del nuovo canone poetico, gli anni 1905 e 1945.

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

appartenenti al crepuscolarismo letterario, il punto di partenza è sempre segnato da Pascoli e D'Annunzio considerati al confine del Novecento. Le interrogazioni sul proposito si trovano di fronte al problema rappresentato da queste grandi figure della lirica italiana e del loro ruolo in una situazione di confine: aprono il Novecento, oppure chiudono l'Ottocento? Il segno del cambiamento che porterà al superamento dei modelli rappresentati dai due massimi poeti si manifesta soprattutto nei crepuscolari: così, il 1903, l'anno delle *Fiale* e di *Armonia in grigio et in silenzio* di Corrado Govoni assurge a data di nascita della scuola crepuscolare a dispetto della sua totale contemporaneità con i *Canti del Castelvecchio* di Giovanni Pascoli e *L'Alcyone* di Gabriele D'Annunzio. La differente modalità di intendere e descrivere il mancato ruolo del poeta e del creatore accomuna i poeti crepuscolari, anche se non possiamo parlare nel loro caso né di manifesti o programmi poetici (frequenti nell'epoca soprattutto tra gli avanguardisti). Guido Mazzoni parla di un adattamento della poesia soggettiva a un'epoca diversa che «declina il tema della vergogna della poesia» (Mazzoni 2005: 186). Tra le varianti di questo *topos*, quella crepuscolare è disforica e punta sulla consapevolezza di quei poeti che Borgese chiamò, in un articolo del 1910, crepuscolari[2], di appartenere a uno spazio marginale del mondo e seguire esperienze personali che non vertono ormai su nessun valore universale. Questa ostentazione della marginalità che definisce la condizione crepuscolare è una delle forme in cui si trasforma la lirica romantica, una tendenza che «prospera quando gli uomini, come scrive Palazzeschi, non chiedono più nulla ai poeti» (Mazzoni 2005: 187).

Giuseppe Antoni Borgese adopera questo fortunato sintagma -*poesia crepuscolare*- in un senso piuttosto negativo. L'articolo recensisce tre giovani poeti appartenenti alla nuova scuola: Marino Moretti, Fausto Maria Martini e Carlo Chiaves, nei confronti di cui l'autore afferma: «La loro poesia è una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne» (Borgese 1911: 160). Dopo D'Annunzio e Pascoli la poesia italiana «si spegne, infatti, ma in un mite e lunghissimo crepuscolo cui forse non seguirà la notte» (Borgese 19011: 149). Il termine si riferisce qui al valore epigonico della originale lirica sorgente dopo la grande stagione pascoliana e dannunziana. Il critico individua i tratti essenziali di questi lirici che «s'annoiano» nel «poetare sfiancato e invertebrato, senza capo né coda, cullato passivamente da un ritmo monotono e da una rima narcotica» (Borgese 1911: 150-151). Sempre il fortunatissimo

[2] G.A. Borgese, *Poesia crepuscolare*, «*Stampa*», Torino, 1settembre 1910. L'articolo verrà poi accolto nel volume del 1911 *La Vita e il Libro* pp. 149-160 https://archive.org/details/lavitaeillibro02borg/page/160/mode/2up

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

articolo di Borgese indica l'ascendenza, oggi confermata da ricchissima bibliografia critica, dei loro più sorprendenti temi nei simbolisti minori francesi e belgi da cui proviene «la fissazione delle suore di carità, delle domeniche autunnali, dei canali di Bruggia […], delle vecchie signorine che lavorano al *crochet*, dei sonnacchiosi paesaggi provinciali» (Borgese 1911: 157).

Connotazioni assolutamente positive assume il fenomeno crepuscolare nella diagnosi delle *Lettere* italiane offertaci nel 1913 da Renato Serra, uno dei più autentici e profondi intellettuali del periodo. Con acutezza egli ne coglie l'importanza non nella qualità, ma soprattutto nella novità e nella possibilità di un futuro rinnovamento. Per Serra, a differenza da Borgese, lo sciogliersi dei modelli pascoliani e dannunziani appare come un passo necessario che fa strada a un nuovo lirismo, puro, al di fuori di ogni divisione tra prosa e versi. Questo momento di trasformazione, considera Renato Serra, porta con sé «una disposizione all'analisi e al ripiegamento, un abito di dubbio e di controllo interiore» (Serra 1974: 374), atteggiamenti critici che diventano propri anche della nuova scuola poetica. L'intervento di Serra delle famose *Lettere* sottolinea la convenzionalità dei temi e la facilità con cui diventa possibile fondare una maniera e ci offre la «ricetta per far del Gozzano». Questa supporrebbe: «argomenti provinciali e infantili, signorine un po' brutte, cose un po' vecchie […] ambiguità dell'amore senza passione, del sentimentalismo senza sentimento e dei profumi senza odore; e poi i versi che sono prosa, le monotonie che diventan varietà e la cascaggine che diventa forza» (Serra 1974: 408). Al termine della lista, l'intuizione del critico ligure sorprende la qualità più alta della nuova poesia: l'avvertimento che tutto ciò è soltanto gioco verbale di «un virtuoso della parola» (Serra 1974: 409).

La poesia crepuscolare riflette e qualifica una condizione profondamente ancorata a una situazione sociale. Essa traduce una stanchezza intellettuale che corrisponde alla rottura psicologica nata dopo il tramonto dei grandi ideali del Risorgimento. Guido Gozzano il maggior rappresentante del crepuscolarismo rivela la propria posizione in proposito con queste parole (nella poesia *Pioggia d'agosto*):

> «Guarda agli amici. Ognuno già ripose
> la varia fede nelle varie scuole.
> Tu non credi e sogghigni. Or quali cose
> darai per meta all'anima che duole?
> La Patria? Dio? L'Umanità? Parole
> che i retori t'han fatto nauseose!» (Gozzano 2001: 215).

All'illusorietà dei miti e al tramonto dei sistemi -politici e culturali- organizzati registrati qui, si accompagna la perdita di identità subita da un io,

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

da un soggetto che non si vuole compartecipe della vita. Il rifiuto di aderire alla realtà, l'indifferenza di fronte alla vita sono avvertiti in «uno sdoppiamento divenuto in quegli anni cifra esistenziale e culturale» (Lorenzini p.41). Le tematiche qui accennate, la perplessità di fronte alla vita, il guardarsi vivere («Non vivo. Solo, gelido, in disparte, / sorrido e guardo vivere me stesso», (Gozzano 2001: 138) sono le stesse del *Saggio sull'umorismo* di Luigi Pirandello uscito nel 1908. Ciò che in Gozzano rimane senza soluzione, secondo la Lorenzini, al di là del decadentismo e del culto della parola, con le citazioni ricche e indistinte dalla tradizione nazionale italiana (Dante, Petrarca o Leopardi) ai contemporanei modelli di un'epoca (Pascoli e D'Annunzio) e ai simbolisti minori francesi e belgi (Jammes, Laforgue, Samain, Rodenbach) è la parodia che ne fa di D'Annunzio, senza pero parodiare la poesia: «è infatti della poesia che continua a parlare, mentre vorrebbe occuparsi della realtà […]. La normalizzazione tonale, la parodia dei *poeti laureati*, la rinuncia al simbolo, al decorativo, alla centralità dell'io lirico, l'apertura verso la poesia prosa non risolvono ancora il problema della rappresentazione del reale» (Lorenzini 2018: 42).

La stessa inadeguatezza al reale è avvertita anche da Govoni con i suoi paesaggi finti dipinti sui ventagli (la serie di quattro sonetti dei *Ventagli giapponesi*) o con gli elenchi e gli inventari di oggetti ammucchiati nei suoi versi (*Crepuscolo sul Po*). Sanguineti dà ampio spazio alla poesia govoniana nel canone modernista novecentesco per aver conciliato liberty e crepuscolarismo e per la tecnice degli accostamenti inusitati. Le liriche di Corrado Govoni si rivelano subito, dall'esordio del 1903 con *Le Fiale*, assai sorprendenti per la diversità delle soluzioni linguistiche adottate e per l'atteggiamento di inquietudine e quasi disagio che si intuisce sotto di esse. Con queste premesse, Govoni realizzò una poesia alternativa al sublime dannunziano e al misticismo pascoliano: una poesia il cui senso ironico nasceva dal semplice accostamento di immagini, parole e cose di solito ben separate tra loro e poste a livelli molto diversi nella tradizione letteraria (l'immagine rara accanto a quella quotidiana, la parola aulica accanto a quella *bassa*, le cose più prosaiche accanto a quelle più *vaghe* e *poetiche*). È illustrativo il testo di uno dei *Ventagli*, intitolato *Criptomerie* in cui, con un atteggiamento fra ironico ed annoiato, vengono descritte le immagini raffigurate su dei ventagli giapponesi:

> «Per dei viali d'alte criptomerie
> s'alternano le pulite casette
> giuocattoli minuscoli, berrette
> di persone attillate e poco serie.
> Sembrano femmine in continue ferie

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

di gonnelle di stoffe un po' civette,
increspate di splendide faccette
più azzurrognole di pontiderie.
Lontano, ad un incerto Timbuctù
migrano stormi d'anìtre selvatiche
traverso un biancocielo di gimè.
Nel lago, tra le canne di bambù
una vergine tuffa le sue natiche…
e il paesaggio è di Kirosighè.» (Govoni 2013: 14)

Ironica è anche la scelta della materia verbale, un misto di parole rare e parole men che comuni; ironica anche la trovata finale che palesa l'inganno: la scena che sembrava collocata in un «incerto Timbuctù» non è che un'immagine dipinta su un ventaglio che rappresenta un «paesaggio di Kirosighè». Sono i crepuscolari ad avviare questa pratica della messa in crisi del linguaggio in relazione alla realtà dato che il rapporto io-mondo non può essere ormai rappresentato in un modo naturalistico.

La crisi degli attributi lirici canonici impone la revisione delle «categorie linguistiche e retoriche del soggetto poetico insieme alle modalità dell'approccio all'Altro» (Lorenzini 2018: 35). Il problema centrale per la poesia della modernità sarà proprio la crisi di rappresentazione. L'immagine del poeta vate, del poeta impegnato mosso da ideali eroici si fonde nel disimpegno fondamentale dei crepuscolari, disimpegno che è la conseguenza del generale atteggiamento di rinuncia alla vita che caratterizza tanto la loro vicenda esistenziale quanto la loro poesia. Il nuovo artista non è più disposto ad assumersi il ruolo che fino allora spettava al poeta. Mutando la realtà e l'esperienza di essa, e dunque il rapporto che l'intellettuale del primo Novecento intratteneva con il vivere storico, mutava anche l'idea della poesia e della condizione del poeta. Nell'età romantica il poeta non si poneva nessun problema di identificazione professionale -il suo ruolo era proprio quello di poetare. Il nuovo poeta -di cui in Italia i crepuscolari offrono il primo modello integrale- si trova privo di ogni funzione sociale riconoscibile. I crepuscolari arrivano proprio al punto di rifiutarsi come poeti; rifiutano le proprie capacità poetiche (Sergio Corazzini in *Desolazione del povero poeta sentimentale* chiede: «Perché tu mi dici: poeta? / io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange», Guido Gozzano in *Nemesi*: «Chi sono? È tanto strano / fra tante cose strambe / un coso con due gambe / detto guidogozzano!»)

Si riconosce nel crepuscolarismo un atteggiamento mentale e sentimentale nuovo relativamente all'esperienza del reale attuato in questa crisi di identità accanto a una inerzia morale rispecchiata in una certa pigrizia fisica. Sono esemplari in questo senso i versi gozzaniani che aprono la raccolta *La via*

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

del rifugio: «Socchiusi gli occhi, sto / supino nel trifoglio / e vedo un quattrifoglio / che non raccoglierò» (Gozzano 2001: 69). Questo astenersi dal vivere, l'aridità e l'indifferenza, la precarietà consustanziale all'esperienza del vivere sono componenti essenziali dell'opera di Guido Gozzano e dei suoi coevi e ne emerge un atteggiamento che può essere definito in termini esistenzialistici. Alla nuova dimensione esistenziale prospettata da Gozzano col suo «essere vivente detto guidogozzano» e al Corazzini (citato sopra) sono da aggiungere Marino Moretti con il suo poeta di «taglia media»: «La taglia media, proprio di chi offre / un poco di sé stesso come un dono / non richiesto. Eh, via sono / soltanto uno che soffre» (*Statura media*) e Aldo Palazzeschi con la figura del «saltimbanco» che entrambi negano di essere poeti.

Il poeta crepuscolare vive il proprio ruolo come colpa, che suscita vergogna e richiede ironia con il risultato che l'individualismo scontato della grande lirica romantica è ormai irrecuperabile. La perdita di significato dell'attività poetica è espressa anche nella poesia gozzaniana *La Signorina Felicita ovvero La felicità*, dove viene registrata la reazione dei poeti modernisti all'estetizzazione della poesia e all'ideale di eguaglianza tra vita e letteratura, a quel «vivere inimitabile» dannunziano nel testo che afferma che la vita vera non è la poesia:

> «Oh! Questa vita sterile, di sogno!
> Meglio la vita ruvida concreta
> del buon mercante inteso alla moneta,
> meglio andare avanti sferzati dal bisogno,
> ma vivere di vita! Io mi vergogno,
> sì, mi vergogno d'essere poeta!» (Gozzano 2001: 178)

Gozzano rifiuta l'estetismo dannunziano ricorrendo alla «deformazione ironica della realtà, ed esaltando in modo provocatorio i suoi lati più borghesi e mediocri» (Crocco 2015: 31-32). La chiave di lettura ci viene offerta del celebre ossimoro delle «buone cose di pessimo gusto» che decorano il salotto borghese *del mille ottocento cinquanta*, lo spazio irraggiungibile ed ironicamente descritto, l'unico dove avrebbe potuto incontrare Carlotta, l'amica della nonna:

> «Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone
> i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!)
> il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
> i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,
> un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

> gli oggetti col mònito salve, ricordo, le noci di cocco» (Gozzano 2001: 91)

La distanza ironica dalle esperienze diventate materia letteraria segna tutte le sue liriche. Questo distacco ironico gli permette addirittura di accettare il dannunzianesimo dell'esordio come una tappa necessaria per poi capovolgerlo nei famosi versi de *L'Altro*: «invece di farmi gozzano / un po' scimunito, ma greggio, / farmi gabrieldannunziano: / sarebbe stato ben peggio!» (Gozzano 2001: 309), oppure esorcizzarlo in quegli altrettanto celebri de *Le golose*: «Gli occhi altra solleva, e pare / sugga, in supremo annunzio, / non crema e cioccolatte, / ma superliquefatte / parole del D'Annunzio» (Gozzano 2001: 258). Il progetto poetico dannunziano viene demolito punto per punto: alle «bellezze di cinabro» si contrappone la frusta bruttezza di signorina Felicità, alla passione l'aridità sentimentale, all'eroe e al superuomo l'antieroe Totò Merumeni, alla fastosità lessicale il registro umile, la letteratura non è più vista come il «vivere inimitabile», ma come malattia.

I crepuscolari vengono solitamente considerati come capostipiti della poesia moderna, visti nel loro sforzo di rinnovare il linguaggio poetico della tradizione. La condizione crepuscolare pervade l'intera letteratura del Novecento e, nell'ambito della letteratura contemporanea «con i suoi assillanti interrogativi sul modo di essere dell'uomo che 'fuori di sé' si distacca traumaticamente dai consolidati valori intrinseci ed estrinseci dell'io» (Farinelli 2005: 20), ripropone l'approccio all'alienazione. Il crepuscolarismo fu un movimento corale, «geograficamente esteso, non privo di denominatori comuni e […] limitato nel tempo» (Farinelli 2005: 34) che ha sostenuto una tematica dimessa, della più corriva quotidianità, ma fu anche una delle più significative modalità di interpretare le crisi e le rotture che avevano definito esistenzialmente l'uomo moderno. La produzione crepuscolare dovuta alle virtù artistiche e letterarie dei suoi più importanti rappresentanti propose nei primi anni del Novecento un modello lirico che sarebbe poi stato rielaborato dai poeti italiani delle generazioni successive definendosi, in questo modo, come fondamento del canone modernista nell'ambito della poesia italiana.

Bibliografia

Antonelli, Roberto. *Riflessioni sul canone della letteratura italiana.* «Quaderni d'Italia» 4/5. (1999 / 2000): 11-46 in https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v4-redazione-antonelli-ceserani-coletti-et-al consultato 5.05.2021

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)

Borgese, Giuseppe Antonio, *La vita e il libro*. F. Bocca, Torino, 1911 in https://archive.org/details/lavitaeillibro02borg/page/160/mode/2up consultato il 16.07.2021

Crocco, Claudia. *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*. Roma: Carocci, 2015.

Donnarumma, Raffaele. *Tracciato del modernismo italiano* in Luperini, Romano (a cura di) *Sul modernismo italiano*. Napoli: Liguori, 2012. pp. 13-38

Farinelli, Giuseppe. *«Perché tu mi dici poeta?» Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Roma: Carocci, 2005.

Govoni, Corrado. *Fuochi d'artifizio*. a cura di Francesco Targhetta. Edizione e-book. Macerata: Quodlibet, 2013.

Gozzano, Guido. *Tutte le poesie*. Testo critico e note a cura di Andrea Rocca. Introduzione di Marziano Guglielminetti. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Lorenzini, Niva. *La poesia italiana del Novecento*. ed.3 Bologna: Mulino, 2018

Luperini, Romano. *Modernismo e poesia italiana del Novecento*. «*Allegoria*» 63. (2011): 92-100 in https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n63/66-il-tema/6322/427-modernismo-e-poesia-italiana-del-primo-novecento consultato il 15.06.2021

Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Mulino, 2005.

Sanguineti, Edoardo. *Tra Liberty e Crepuscolarismo*. Milano: Mursia, 1961.

Serra, Renato. *Le lettere*. in *Scritti letterari, morali e politici*. A cura di M. Isnenghi. Torino: Einaudi, 1974

BDD-A33036 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:08 UTC)