

SILVIA MORGANI

*Eredità e negazioni ottocentesche come canone di modernità cardarelliano:
riflessioni epistolari tra critica, estetica e poetica*

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA MORGANI

*Eredità e negazioni ottocentesche come canone di modernità cardarelliano:
riflessioni epistolari tra critica, estetica e poetica*

Genere congeniale alla riflessione cardarelliana, l'epistolario composto dalle missive inviate a Riccardo Bacchelli tra il 1910 e il 1925, recentemente edito, si rivela sede di costruzione di quel sé interiore dell'uomo Cardarelli che lo porterà a elaborare una concezione dello stile e della poetica come atti, in primis, di moralità. La riflessione epistolare sulla definizione dello stile diventa la chiave interpretativa con cui il poeta si rapporta da un lato ai padri del novecento italiano – Pascoli, D'Annunzio e Croce – e dall'altro ai modelli ottocenteschi italiani ed europei, da Baudelaire e Rimbaud a Leopardi: rendendo quest'ultimi, tra eredità e negazione, modelli di un'attitudine etica ed ermeneutica alla creazione poetica, Cardarelli porta alla luce la dicotomia tra letteratura e vita come nesso inscindibile per una nuova, quanto tradizionale, dimensione compositiva agli albori della modernità. L'intervento dimostrerà come le riflessioni estetiche, critiche e poetiche affrontate nel continuum argomentativo della scrittura privata delineino la personalità letteraria cardarelliana nella sua attitudine a reinterpretare la tradizione nella modernità, gettando le basi ideologiche dell'originale deviazione del fondatore della «Ronda» rispetto alla costruzione delle poetiche novecentesche di rottura e innovazione.

La produzione critica che ruota attorno a Cardarelli si è a lungo intrattenuta sull'individuazione del genere letterario più congeniale al direttore della «Ronda», che, dedito osmoticamente a versi e prosa, è rimasto storiograficamente intrappolato nel binomio 'prosatore o poeta?'. Lasciando per un momento il dibattito critico sui meriti cardarelliani di genere, si vuole seguire in questa sede un tracciato, sotteso alla produzione del nostro, che va a focalizzare il Cardarelli critico e teorico della letteratura, dimostrando come la sua riflessione estetica e linguistica riveli una sensibilità poetica moderna, agli albori del secolo delle avanguardie, più di quanto non abbia considerato il canone letterario, relegandolo, opacamente, tra i prosatori d'arte e i nostalgici di un ritorno all'ordine classicista.

Uomo del Novecento per produzione e progetti letterari, ma di eredità ottocentesca per formazione giovanile e riflessione poetica, Cardarelli si pone a cavallo tra i due secoli facendosi interprete della continuità nella modernità non rielaborando un bagaglio di ideali o poetiche del passato, quanto piuttosto veicolando il valore morale e umano della ricerca poetica attraverso quelle che egli reputa le potenzialità etiche, ermeneutiche e conoscitive dello *stile*. Una forma di attitudine critica e compositiva estremamente connotata dal dato umano, prima ancora che dall'interesse qualitativamente letterario, volta a cogliere il carattere sostanziale dell'atto creativo, lo portò a considerare lo stile come

un fatto naturale ed ereditario come il carattere. [...] Esso ci dà la misura di quello che siamo, delle nostre qualità, dei nostri limiti e dei nostri difetti. [...] Dote rarissima e che ha valore per se stessa. Giacché lo stile è sinonimo di personalità, non di altro.¹

Anticipando quindi il principio critico-estetico spitzeriano secondo il quale indagare la «biografia spirituale» di uno scrittore, ovvero «la descrizione dell'animo in quanto si manifesta nell'opera d'arte»² è uno strumento indispensabile per comprendere un'opera nel suo significato più autentico, Cardarelli ritiene che si debbano

[...] vedere le opere dell'artista – per documentare, ripetiamo, veramente, l'uomo artista con le sue opere, e con null'altro che con le sue opere – non distaccate da lui ma anzi così piene di lui che sapere *che cosa* ha fatto equivalga a sapere *chi è* – e viceversa. Non separare le due ricerche. Non restare al *che cosa*, all'opera in sé. L'opera in sé, ossia la finzione dell'opera, l'opera non in compagnia del suo creatore, ma del *suo modello*, è ciò che noi possiamo solo percepire come professionalità, come valore tecnico [...]. La forma se è vera

¹ V. CARDARELLI, *Le opere e i giorni*, in *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 2007, 312.

² L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 47-48.

forma, cioè manifestazione di personalità, non è considerabile che come puro contenuto, *Persona poetica*, non veste linguistica, diceva il De Sanctis, acutamente, della forma leopardiana. La mia forma è la mia anima.³

La dimensione stilistica si carica quindi di potenzialità epifaniche rispetto alla dimensione autoriale rivelando a Cardarelli un punto di vista privilegiato, oltre che poco frequentato, per comprendere su un piano etico le potenzialità formali e creative dei grandi autori italiani ed europei del più recente passato: Goethe, Baudelaire, Nietzsche e più tardi Leopardi, *auctoritates* elette a imprescindibile canone personale, gli trasmisero un modo di percepire e interpretare la vita attraverso la parola precisa ed elegante, quanto profonda e rivelatrice, prima ancora di offrirgli un bagaglio di echi poetici, ideologici e teorici. Un fine e sensibile interprete cardarelliano come Carlo Bo, affermava infatti che

Leopardi non gli è servito per modificare il suo canto perché era già ben definito, no, gli è servito per reinventarsi la vita, per mettere ordine in quello che a suo giudizio era una gratuita manifestazione del caos. È stata, la sua, una lezione continua, potremmo dire quotidiana: una lezione di storia e di morale che teneva nei luoghi abituali e naturalmente sulla rivista e sui giornali cui collaborava.⁴

Luogo di elaborazione *ante-litteram* delle riflessioni cardarelliane sullo stile si dimostra la scrittura privata, a cui si è aggiunto recentemente il nutrito *corpus* delle lettere inviate dal poeta a Riccardo Bacchelli tra il 1910 e il 1925,⁵ alle quali Cardarelli affida in modo particolare la costruzione della propria coscienza poetica e del suo progetto letterario, vissuto quasi come un imperativo morale, di proporre al panorama culturale a lui coevo un modo di fare letteratura che fosse sì foriero di nuove modalità di espressione, ma che operasse in virtù di una ricerca sullo stile vissuta tanto formalmente quanto eticamente. Supportato da tali convinzioni, egli riteneva che per creare un nuovo stile non si potesse semplicemente rifiutare il vecchio ricreando *ex-novo*, come il clima avanguardistico primo novecentesco proponeva con l'aggressiva abiura dei modelli precedenti, ma era necessario confrontarsi col passato secondo quel principio umanistico della *imitatio* che spronava all'ispirazione e alla comprensione dei classici per una reinterpretazione e soprattutto riappropriazione in funzione della modernità. A suo avviso infatti il tentativo di reazione e distacco dai modelli italiani ottocenteschi, *in primis* Leopardi e Manzoni, «fu una caduta nella barbarie più o meno dotta».⁶ Per reagire alla decadenza stilistica contemporanea, il fondatore della «Ronda» proponeva quindi una modernità dello stile che non fosse classicista in senso pedissequo, ma classica, in senso etico.

Incrociano i carteggi cardarelliani, si nota come il 1914 fu l'anno in cui trovarono voce alcune delle più interessanti dichiarazioni a proposito del gusto poetico ed estetico del nostro, che proprio in quel periodo andava delineandosi sulle ferventi letture che alimentarono la sua formazione letteraria. In quell'anno scriveva infatti a Cecchi: «è strano che io trovi proprio in uomini come Rimbaud e Baudelaire i miei padri spirituali»,⁷ confessione in cui è da notare per altro il suggestivo riferimento lessicale ai due scrittori come «uomini» e «padri spirituali», prima ancora che come poeti, anticipando quell'approccio letterario che lo avrebbe portato a interpretare la ricerca poetica alla stregua di un vero e proprio atto di vita. I nomi di Rimbaud e Baudelaire torneranno insistentemente nelle prose del nostro accanto a quelli di Shakespeare, Beethoven e Goethe, eclettica triade di maestri su cui egli avrebbe elaborato le sue teorie sul

³ V. CARDARELLI, *Metodo estetico. A proposito del «D'Annunzio» di A. Gargiulo*, «Lirica», (1912), 10-12, 382-391: 390-391.

⁴ C. BO, *Cardarelli: leggenda e poesia*, «Ca' de Sass», (1989), 105, 26-31: 28.

⁵ Mi permetto di rinviare a tal proposito al volume di recente uscita da me curato, V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli (1910-1925). L'archivio privato di un'amicizia poetica.*, Perugia, Morlacchi, 2014.

⁶ V. CARDARELLI, *Esperienze*, in *Opere...*, 943.

⁷ V. CARDARELLI, *Epistolario (1907-1915)*, a cura di B. Blasi Roma, Ebe, 1987, vol. I, 196.

genio e sulla creazione artistica.⁸ Nucleo elaborativo e primigenio di tali riflessioni si rivelano le lettere dell'agosto-settembre 1914 a Riccardo Bacchelli, particolarmente significative soprattutto per le affermazioni sull'esemplarità dello stile goethiano. Soffermandosi a esaminare la poetica del *Faust* infatti, Cardarelli sottolineava soprattutto quell'ironia lirico-drammatica che a suo avviso costituiva il punto di forza dell'opera, notando come:

La grandezza di Goethe cresce sempre ogni volta. In lui l'ironia assume forme totali, cosmiche. Fece del mondo la più inebriante delle mascherate. La materia gli diventò genio. Che uomo strano tra i soliti grandi uomini tutto spirito e dramma!⁹

Nella lettera successiva inoltre individuava l'estrema modernità del poeta tedesco nella sua capacità di sfruttare le potenzialità multiformi della parola per restituire

un congerioso e illuminato spettacolo. [...] C'è la pratica degli uomini e delle cose, aderenza empirica e cruda all'esperienza assoluta; non c'è l'invenzione e l'arbitrio creatore. [...]. Grande creatore è invece nel *modo*, nella giacitura della sua espressione, nel ritmo della sua eloquenza [...] È perciò modernissimo, e io lo sento come pochi.¹⁰

Echi tematici di queste riflessioni si riscontrano successivamente, a proposito delle altre due grandi personalità di Shakespeare e Beethoven, nella prosa *Decadenza del genio*, nella quale Cardarelli affermava che

Tutto in loro ha il senso, l'accidentalità e il sapore dello scherzo, perché non sono che miraggi e opere dello stile. [...] I loro slanci, i loro furori, il tono profondissimo e sotterraneo delle loro espressioni, potrebbero derivare da qualche sorprendente singolarità nella loro maniera di essere e di sentire.¹¹

L'occhio cardarelliano non guarda ai modelli del passato attraverso categorie poetiche o filosofiche, ma cerca di cogliere e riconoscere nel tratto formale della scrittura quell'equazione stile-personalità che avrebbe potuto renderli esempi di modernità stilistica. Emerge per altro da questa singolare forma di critica empatica un particolare compiacimento del poeta verso il sapiente uso retorico dell'ironia, da parte dei suoi modelli, con la quale a suo avviso «si può arrivare, senza averne l'aria, alle più alte e stupefacenti fantasie»,¹² superando persino i confini dei generi letterari tradizionali. Si vedrà come proprio sull'ironia i pareri cardarelliani si scontreranno, indirettamente, con quelli crociani a proposito della valutazione delle opere leopardiane.

È interessante notare inoltre che le potenzialità conoscitive ed epifaniche che Cardarelli attribuiva allo stile, rispetto all'autore, rappresentarono nel carteggio non solo un terreno di confronto su un piano poetico, ma divennero ontologicamente chiave di conoscenza personale tra i due corrispondenti: la condivisione di un percorso di ricerca stilistica comune favorì il crearsi di una sinergia d'intesa tale che porterà Cardarelli a rivendicare, come sua peculiare specificità, la capacità di comprendere e sentire le prose bacchelliane come nessun altro; la cifra stilistica diventava infatti manifestazione di un *habitus* morale ed etico dell'autore stesso. Così nel 1916 Cardarelli scriveva all'amico bolognese:

C'è in te del predicatore, dico questo in senso altamente positivo. Qualche cosa di ecclesiastico, di corale – eppoi una specie di nobile disinteresse, un senso cavalleresco

⁸ Si vedano a tal proposito le prose *Decadenza del genio* e *Le opere e i giorni*, in *Opere...*, 308-311.

⁹ Lettera di Cardarelli a Bacchelli del 31 agosto 1914, in V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli...*, 174.

¹⁰ Lettera di Cardarelli a Bacchelli del settembre 1914, ivi, 177.

¹¹ V. CARDARELLI, *Decadenza del genio...*, 309.

¹² V. CARDARELLI, *La favola breve di Leopardi*, in *Opere...*, 955.

dell'espressione che non sarà capito da nessuno. Ci vorrebbe un uomo come Nietzsche per scoprire certe qualità, per sentirle, goderle come melodia.¹³

Seppur citato *en passant*, anche il modello nietzschiano gode in questa osservazione epistolare di una menzione suggestivamente eloquente rispetto al peculiare ruolo attribuito al filosofo tedesco, evocato qui a giudice di stile in virtù della sua sensibilità di uomo, decontestualizzato quindi dai furori esistenziali che avevano entusiasmato l'esordiente poeta in occasione delle ferventi letture nietzschiane del biennio precedente.¹⁴

Il confronto epistolare con Bacchelli su questioni estetiche andrà rafforzando sempre più la percezione cardarelliana delle potenzialità dello stile come chiave ermeneutica di accesso al nucleo originario dell'ispirazione poetica di un autore, al punto da renderlo un criterio di valore anche per se stesso. Nel maggio 1916 infatti, commentando a Bacchelli l'esito dei suoi *Prologhi* appena pubblicati scriveva:

Anche Saffi pare molto colpito e mi scrive dandomi del classico etc. etc. Fatto sta che io sono convinto d'aver costruito qualcosa di stilisticamente importante. In fondo tutto per me si riduce a questo,¹⁵

riconoscendo definitivamente, in una missiva di pochi mesi più tardi, che

malgrado tutto, e senza che noi forse lo sappiamo a sufficienza, c'è qualcosa di nuovo nel nostro *stile* di cui potrebbe perdersi l'aroma col tempo.¹⁶

La scrittura privata, disseminata di riflessioni critico-estetiche attorno all'importanza di curare, affinare, potenziare la parola, unica via per creare davvero un «fatto nuovo» in poesia così come in prosa, si rivela perciò luogo di costruzione del sé cardarelliano su un doppio binario, personale e poetico, che in realtà tende all'unico obiettivo dello stile come personalità.

Segnali *in nuce* dell'approccio etico-estetico alla produzione letteraria erano già apparsi per altro in una lettera a Cecchi del luglio 1911, in cui il poeta valutava gli scritti dei suoi amici letterati relazionandoli con la loro personalità, alla quale faceva risalire, quasi in rapporto causa-effetto, le distinte connotazioni del loro stile:

Quando mi accosto a un libro o a un uomo non sono preoccupato del giudizio ch'io ne dovrò dare. Ho qualche istinto. Se un suono è sordo, l'avverto. Se un uomo è falso [...] io l'avverto. Così è il libro. Gozzano è falso – come uomo – e squilibrato, disarmonico come artista. Gerace è generico, vuoto, mancante a se stesso. Quando Borgese davanti a una poesia mi versa delle lagrime da buongustaio mi fa pena. Simula. Quando Papini fa l'esagitato, l'uomo che fugge nella notte etc. è un retore abominevole. Il romanticismo di Amendola è schietto. Lo stile di Prezzolini è poco sincero. E così via. Che cosa vuoi da me? Da questa intuizione morale io salgo alle parole scritte; le giudico in se stesse: mi confermo in ciò che è visibile. Ecco il mio modo di giudicare.¹⁷

Nella medesima lettera inoltre, Cardarelli introduce colui che avrebbe eletto a precursore di quella conquista formale classica, prima che classicista, che egli voleva proporre allo scenario primo-novecentesco a emblema della sua teoria di stile:

¹³ Lettera di Cardarelli a Bacchelli del 20 febbraio 1916, in V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli...*, 268.

¹⁴ La Martignoni nota a tal proposito come «la sensibilità cardarelliana, già nativamente avvertita al riguardo, si è agguerrita sulle pagine di Nietzsche di armi ben appropriate» (V. CARDARELLI, *Opere...*, XIII).

¹⁵ Lettera di Cardarelli a Bacchelli del 7 maggio 1916, in V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli...*, 276.

¹⁶ Lettera di Cardarelli a Bacchelli del 20 gennaio 1917, *ivi*, 322.

¹⁷ V. CARDARELLI, *L'Epistolario (1907-1915)...*, 155.

[...] Leopardi! Questo è un poeta che io mi debbo lavorare. [...] ma sarà un Leopardi senza infinito. [...] Il suo pensiero è niente per me; il suo pessimismo è quello di un povero gobbo qualche volta cattivo. La grandezza sta nella sua parola, nella limpidezza del suo ritmo.¹⁸

La lettura della poesia leopardiana, di cui privilegia la pregnanza della parola in rapporto alla sua musicalità, anticipa notevolmente nella scrittura epistolare quella che per Cardarelli sarà una seduzione letteraria più tarda, posteriore all'abbandono del «Nietzsche decadente e avventuroso della giovinezza».¹⁹ La ricerca stilistica degli anni giovanili – soprattutto nel biennio dei fervidi interscambi con Bacchelli tra la pubblicazione dei *Poemi lirici* dell'uno (1914) e i *Prologhi* dell'altro (1916) – insieme alla formazione umana e poetica sui maestri del più recente passato trovarono infatti una soluzione di continuità e identità nel classicismo moderno «metaforico e a doppio fondo»²⁰ della «Ronda», arrivando, attraverso il superamento del maestro giovanile delle speculazioni esistenziali e vitalistiche, alla «classicità eretta in mito castissimo con Leopardi»²¹. L'affermazione del 1911 infatti fa eco con quanto scriverà a Bacchelli negli anni della ripresa leopardiana sulla «Ronda»: «C'è nessuno scrittore che somigli a Leopardi in tutta la letteratura italiana? Voglio dire, che abbia quella musica?».²²

Il 1918 e *La favola breve* di Leopardi segnano un *discrimen* nella riflessione cardarelliana che lo porteranno a individuare nell'autore delle *Operette Morali* quelle connotazioni di ironia, umanità e moralità che rendevano il suo stile «un procedimento dialettico che sa di magia» e un «diletto, quasi delirante divertimento musicale d'un'anima stanca e nauseata dei suoi pensieri».²³ Come aveva già intuito anni addietro scrivendo a Cecchi, a proposito della necessità di sentire dentro di sé la parola leopardiana lasciando da parte la sovrastruttura concettuale e filosofica dei suoi scritti, Cardarelli affermerà a proposito dello *Zibaldone* che «capire Leopardi significa capire la tradizione e la modernità ad un tempo».²⁴ L'«eleganza» leopardiana fornisce quindi la chiave del classicismo moderno cardarelliano, con cui egli cercava di proporre, quasi come filosofico paradosso, la tradizione, il gusto e l'armonia del ritmo verbale come caratteri realmente innovativi rispetto all'affannosa ricerca novecentesca di nuovi e dirimpenti linguaggi espressivi. Dall'analisi della produzione leopardiana infatti, estrae elementi di riflessione per la definizione di nuove linee guida sulla creazione artistica, arrivando così alla definitiva sublimazione del concetto di «eleganza», che egli ritiene

una bellissima definizione dello stile e dell'essere proprio dello scrittore. Eleganza sarebbe, a parer nostro, sinonimo di personalità e di originalità. Con questo termine si vorrebbe sfiorare l'istinto dello scrittore, il suo istinto di conservazione, la sua naturale e sottile cura di distinguersi, di salvarsi, diremmo noi; la disposizione costante ad uscire dalle convenzioni, a reagire alla pigrizia dell'uso, bello o brutto che sia, e ai vizi che porta seco.²⁵

Si noti, in linea con quell'ironia tanto valorizzata da Cardarelli, come il concetto di ribellione alle convenzioni, di sovvertimento delle regole preso a baluardo dalle avanguardie novecentesche, primo fra tutti il futurismo, venga antitetivamente accolto dal nostro proprio per legittimare quella tradizione tanto avversata dalle avanguardie stesse.

Entrando in questioni di critica ed estetica, Cardarelli non poteva non confrontarsi con colui che in quel momento andava definendo i criteri di distinzione tra «poesia e non poesia»,

¹⁸ Ivi, 156.

¹⁹ V. CARDARELLI, *Opere...*, XIX.

²⁰ [V. CARDARELLI], *Prologo in tre parti*, «La Ronda», I (1919), 1, 3-6: 3.

²¹ V. CARDARELLI, *Opere...*, XIX.

²² Lettera di Cardarelli a Bacchelli del 29 giugno 1919, in V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli...*, 418.

²³ V. CARDARELLI, *La favola breve...*, 955.

²⁴ V. CARDARELLI, *Lo «Zibaldone»*, in *Opere...*, 350.

²⁵ Ivi, 352.

dettando metodi e criteri di valutazione in campo letterario. Il rapporto del nostro con Croce fu a dire il vero piuttosto ambiguo, poiché se tra il 1916 e il 1917 non lo reputava «neppure un retore fino», giudicando i suoi scritti un «pasto nauseabondo»,²⁶ nel 1919 lo invitava a scrivere sulla «Ronda» e a partecipare al referendum su Pascoli, essendo l'antipascolismo l'unico punto d'intesa tra i due letterati. La chiave interpretativa di questa ambigua relazione si può rintracciare probabilmente in ciò che dichiarerà Bacchelli molti anni dopo:

Per noi si trattava, accettando dall'*Estetica* di Croce una definizione della poesia come fatto intuitivo, autonomo, puro, di vedere poi quale dovesse essere il valore umano di questo fatto, il suo significato. [...] In questo esercizio l'acutezza intuitiva di Cardarelli prendeva forma ed efficacia di attacchi ed indagini sulle persone. Difficile era stringere i panni addosso ai poeti con più vigore aggressivo e di vigore ragionante.²⁷

Sebbene lontano dalla necessità di sistematizzare il suo pensiero in un'opera teoretica, Cardarelli era profondamente convinto della necessità di offrire un'alternativa al metodo, o quantomeno alla lettura estetica crociana, rivendicando nelle prose di *Parole all'Orecchio* (e di *Retorica*)²⁸ la necessità di valutare «l'arte come personalità»,²⁹ per dirla col Boni, senza astrarre cioè la forma del linguaggio dalla sua componente umana, latente ma ontologica nella vera arte poetica, nonché ciò che permette di far nascere da «pure risorse formali [...] illusioni di mondi e di persone»,³⁰ come ebbe a dire a proposito dei versi di Goethe e Shakespeare.

La lettura cardarelliana di Leopardi, quindi, a solo quattro anni dal *Poesia e non poesia* crociano, apriva la strada a una nuova ed epidermica percezione del poeta ottocentesco, del quale accantonava la sovrastruttura filosofica per riscoprirne la grandezza «nella sua parola, nella limpidezza del suo ritmo». ³¹ Ricostruendo l'unità semiotica tra significante e significato, la cifra stilistica diventa quindi l'inscindibile chiave di accesso al pensiero leopardiano, laddove invece il Croce, pur riconoscendone «elettezza e solennità di modi» ne criticava le «formole letterarie, perfino di letteratura metastasiana e arcadica»,³² dichiarando lapidariamente di non «lasciarsi fermare dalla somma correttezza e proprietà ed eleganza con la quale la poesia del Leopardi si presenta». ³³ Seguendo il percorso critico cardarelliano, tra scrittura privata e riflessioni estetiche, è possibile ricostruire un dialogo ideale suggestivamente puntuale e simmetrico tra i due letterati, costruito su contrappuntistiche antitesi di gusto e di principi ermeneutici: infatti, così come al Croce parvero stilisticamente non riuscite le *Operette Morali* – che reputava «rigidissime: vani sforzi di offrire rappresentazioni comiche [...] prosa lavoratissima ma estrinseca, e che tiene sovente qualcosa del vaniloquio accademico»³⁴ – per Cardarelli rappresentavano invece l'opera migliore e più rappresentativa del poeta «dove il suo spirito [...] si chiarì e maturò». ³⁵ Allo stesso modo l'attitudine ironica, individuata dal nostro

²⁶ Lettera di Cardarelli a Bacchelli del 20 gennaio 1917, in V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli...*, 322.

²⁷ R. BACCHELLI, *Come arrivai ...*, 1.

²⁸ Cfr. V. CARDARELLI, *Opere...*, 938-940.

²⁹ M. BONI, *Arlecchineschi. Appunti per ritratti o, pirandellianamente, ritratti da farsi. Cardarelli, Alvaro*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1967, 127.

³⁰ V. CARDARELLI, *Decadenza del genio...*, 309.

³¹ V. CARDARELLI, *Epistolario (1907-1915)...*, 156.

³² Scriveva infatti il Croce a proposito dello stile poetico del Leopardi: «Eletto sempre come stile di squisito umanista, il quale nell'espone i suoi pensieri o nel dire i suoi affetti non poteva ricorrere a parole e modi convenienti a poeti di altra provenienza e formazione, più socievoli e popolari, sa pur diventare volte semplice e immediato, senza abbandonare quella elettezza e solennità di modi; ma altre volte [...] soggiace a formole letterarie, perfino di letteratura metastasiana e arcadica [...]. Perché [...] non bisogna lasciarsi fermare dalla somma correttezza e proprietà ed eleganza con la quale la poesia del Leopardi si presenta [...]» (B. CROCE, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1916, 116).

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, 108.

³⁵ V. CARDARELLI, *Sul cammino della poesia di Leopardi*, in *Opere...*, 342.

come disposizione privilegiata nei confronti della realtà che conduce ad una forma creativa più libera e più alta nelle personalità geniali, comune denominatore infatti della illustre triade poetica Shakespeare-Goethe-Leopardi, era stata invece tacciata di «tono sbagliato» dal Croce, il quale preferiva decisamente il Leopardi «serio e commosso». ³⁶ A sigillo della diatriba teorica tra i due critici si potrebbe collocare la sentenziosa affermazione crociana secondo cui «la prosa del Leopardi è indubbiamente viziosa dove [...] egli si sforza e stenta e accatta false graziette, ma è bellissima dove si fonde davvero col pensiero», ³⁷ a cui fa da contraltare la definizione cardarelliana dello stile leopardiano in cui si richiama persino la sua stanchezza compositiva, trasformata però dal nostro in motivo di predisposizione al *divertissement*: «lo stile è tutto diletto, quasi delirante divertimento musicale d'un'anima stanca e nauseata dei suoi pensieri». ³⁸

L'esito della divergenza di opinioni e di letture sarebbe sfociata dunque in posizioni altrettanto opposte. Se nel 1909 Croce reputava inutile dibattere la questione del modello Leopardi per la modernità poiché «la lingua e lo stile del Leopardi stavano bene a lui», ³⁹ dieci anni dopo Cardarelli si apprestava a fondare «La Ronda» su un «classicismo metaforico e a doppio fondo» il cui principale modello sarebbe stato proprio l'autore delle *Operette* «fondamento morale ed estetico d'ogni spirito moderno e avvertito». ⁴⁰ Ancora una volta i giudizi cardarelliani di valore stilistico conducono a un modello di lingua che riunisca i concetti di estetica e morale ⁴¹ come fondamento inscindibile di uno stile classicamente moderno. ⁴²

Fulcro della posizione novecentesca di Cardarelli quindi è l'assunto per cui la rilevanza dello stile non va intesa come cesellamento della forma, esercizio di retorica o perfezione linguistica, ma semmai come armonico ed equilibrato incontro di parola e anima, da cui deriva che

L'insostituibilità d'una frase, di un'espressione non significa tuttavia perfezione assoluta. Significa soltanto che noi non potevamo fare di più, di meglio; che non potevamo scrivere diversamente e ci siamo espressi con lealtà, starei per dire accusati. Quello è lo stile. ⁴³

Si potrebbe affermare che su questo principio Cardarelli sviluppò la sua ostilità verso la poesia del Pascoli, poiché la riteneva di «una sofisticeria estrema», troppo costruita su «piccoli

³⁶ Croce riteneva infatti che «per ritrovare, sotto il rispetto artistico, il Leopardi schietto e sano bisogna dunque cercarlo, non dove egli polemizza, ironizza e satireggia, e ride male, ma dove si esprime serio e commosso; e questo è il Leopardi migliore delle stesse *Operette*» (B. CROCE, *Poesia ...*, 110).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ V. CARDARELLI, *La favola breve ...*, 955.

³⁹ Secondo il Croce «vanissime dunque sono da reputare le dispute sull'indirizzo che il Leopardi avrebbe segnato alle lettere italiane, e che non sarebbe stato poi seguito, e che converrebbe ora seguire. La lingua e lo stile del Leopardi stavano bene a lui» (B. CROCE, *Poesia ...*, 104)

⁴⁰ V. CARDARELLI, *La favola breve ...*, 952. A testimonianza della piena consapevolezza cardarelliana riguardo al ruolo della sua rilettura e riproposta leopardiana sono particolarmente significative le affermazioni affidate alla prosa *La fortuna di Leopardi*: «Sebbene qualcuno potrebbe meravigliarsi di veder associato il nome di Leopardi ad un avvenimento così poco importante, nondimeno sta di fatto che lo *Zibaldone*, ha contribuito gagliardamente a liberare la letteratura italiana dalla troppo lunga e acida ingerenza del crocianesimo. E ciò grazie all'amorosa violenza che noi esercitammo, in un certo momento, sul testo leopardiano, per asservirlo alle piccole esigenze del tempo. Non abbiamo altro merito in tutta questa faccenda. Quel *Testamento letterario di Giacomo Leopardi* [...] che «La Ronda» pubblicò nel '21, in un numero unico andato a ruba e di cui si dovette fare subito una ristampa, fu il primo squillo della rinascita di Leopardi nella nostra epoca» (V. CARDARELLI, *La fortuna di Leopardi*, in *Opere...*, 730).

⁴¹ In proposito scriveva infatti Cardarelli che «Leopardi dunque va molto in fondo alla questione della lingua e ne scopre [...] il substrato morale» (V. CARDARELLI, *Lo «Zibaldone»...*, 353).

⁴² A legittimazione della modernità del linguaggio leopardiano, Cardarelli fa leva sul carattere dell'evoluzione storica della lingua italiana: «Leopardi, tornò a vestire un abito antico; convinto di non far cosa ripugnante all'indole della nostra lingua, sempre, nel suo pensiero, anacronistica e contemporanea, tutta, da cima a fondo, virtualmente viva in ogni tempo, non avendo mai incontrato sul suo cammino intoppi accademici tali da farne, come la francese, due lingue distinte e incompatibili, l'una moderna e l'altra arcaica» (ivi, p. 354).

⁴³ V. CARDARELLI, *Le opere e i giorni...*, 312.

espedienti sintattici», artificiosi al punto da farlo sembrare «un artista pieno di segreti di laboratorio, uno di quei chimici di genio»⁴⁴ che finiscono per cesellare un componimento nella forma senza dargli la materia, ovvero, quella sensibilità propria della parola poetica che porta in sé «un atto di scoperta, di decisione e di scelta»⁴⁵ che rivela il vero animo del poeta. Cosa manca al Pascoli per essere un poeta moderno, si chiede quindi Cardarelli? La risposta getta un significativo ponte con ciò che a suo avviso rendeva Goethe, Baudelaire, e sopra tutti Leopardi, maestri della modernità: «Tutto quel che gli manca per essere un vero poeta di stile»⁴⁶. In Pascoli trovava il fine verseggiatore, ma non trovava l'uomo,⁴⁷ e la costruzione retorica che tentava l'approssimazione e l'immedesimazione con la natura e il mondo altro non era per Cardarelli che un artificio del poeta-cesellatore, in cui riscontrava un problema di «elevazione lirica dell'elemento».⁴⁸ Preparando il *referendum* su Pascoli infatti, Cardarelli si chiede, in una lettera a Cecchi dell'ottobre 1919:

Dov'è il canto che risolve per sempre una situazione poetica dell'anima sua? [...] Come è possibile che delle persone le quali hanno letto, non diciamo Goethe, Shakespeare, Leopardi ma i migliori francesi [...] possano rimanere attaccati a Pascoli [...]?⁴⁹

D'altronde, imbevuto delle letture decadenti e simboliste francesi, formatosi letterariamente nel periodo dell'apice dannunziano (autore che non amava ma di cui apprezzava se non altro le qualità retoriche) Cardarelli trovava risonanza con la corrente decadentista che eleggeva la poesia a strumento di conoscenza dell'anima della realtà, oltre il dato esteriore e realistico, così come faceva proprie le suggestioni dell'intuizionismo bergsoniano trasferendole nel campo della poetica e della creazione. Ciò che tuttavia lo allontanò dal canone delle maggiori poetiche e avanguardie novecentesche fu la traduzione delle nuove istanze creative in una poetica dello stile che, lontano da vuoti formalismi sperimentali, riportasse in auge il valore etico ed estetico della parola, rievocando tuttavia una categoria definitoria certamente anacronistica e stridente con i tempi. Di qui il suo peculiare classicismo, che sebbene fosse tradizionale nella terminologia, non lo era altrettanto nelle intenzioni, poiché come spiegò nelle *Parole all'orecchio*:

coinvolge, rispetto all'epoca che ci precede, una rivoluzione di spiriti, ben altrimenti importante che non le smargiasse futuriste e novecentiste le quali lasciano il tempo che trovano. E, in fin dei conti, i veri rivoluzionari siamo noi. Per citare un esempio, è stato Nietzsche, colle sue nostalgie per la classicità e per il mezzogiorno, a rivelarci la profondità e bellezza del nostro mondo. Senza questo provvidenziale maestro è probabile che l'amore del buono, del semplice, dell'onesto, del naturale in arte, sarebbe rimasto lettera morta per noi altri, la cui principale ambizione fu sempre quella di essere uomini moderni e del proprio tempo.⁵⁰

⁴⁴ V. CARDARELLI, *Corollari antipascoliani*, in *Opere*, 338.

⁴⁵ *Ivi*, 339.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ È ancora una volta la scrittura privata a lasciarci una delle più intense testimonianze critiche, poiché, scrivendo a Cecchi il 25 ottobre 1919, Cardarelli afferma a proposito del Pascoli che «la questione [...] deve porsi in questi termini: ammesso che la poesia abbia bisogno prima di tutto di un *ubi consistam*, dato dalla personalità umana del poeta fino a qual punto il Pascoli realizza questo principio? Quale è l'uomo in Pascoli? C'è comprensione di umanità nella sua arte? Oppure in quei rari luoghi nei quali egli è artista non si realizzerebbe per caso un tipo d'arte puramente marginale, estrinseco e al quale il poeta non aderisce se non per via di pretesti più o meno usuali e limitati a quel determinato componimento? Dov'è il canto che risolve per sempre una situazione poetica dell'anima sua? [...]» (V. CARDARELLI, *Epistolario (1916-1932)*, a cura di B. Blasi, Roma, Ebe, 1987, vol. II, 665).

⁴⁸ V. CARDARELLI, *Breve discorso ai pascoliani*, in *Opere...*, 336.

⁴⁹ V. CARDARELLI, *Epistolario (1916-1932)...*, 665.

⁵⁰ V. CARDARELLI, *Esperienze...*, 940-941.

La strada della modernità per Cardarelli trovava quindi la sua proiezione nel passato, ma non con l'intenzione di una nostalgica e pedissequa imitazione di modi e stili, quanto piuttosto come consapevole riflessione sull'arte da cui trarre un insegnamento di attitudine e coscienza poetica che rendesse la creazione un atto di confessione e interpretazione mutuo tra l'uomo e la realtà.

Ne consegue il distacco da proposte artistiche avanguardistiche che contemplassero il rifiuto a priori del passato e del presente, senza rielaborazione o integrazione, e che riteneva animate da «una quantità di propositi e di ricerche inutili»,⁵¹ così come rifiutava una forma di letteratura che non fosse responsabile, consapevole e dettata da un atto di ricerca, ma venduta a logiche commerciali «in combutta col triviale mercantilismo di certi editori, temporanee aberrazioni della nostra letteratura»,⁵² le quali portavano con sé un'eccessiva semplificazione del contesto letterario in cui sempre più si andava emarginando

quel che di vivo e di originale scrittori ed artisti autentici hanno attuato colle loro opere. È così che, in luogo di andare avanti, si torna indietro.⁵³

⁵¹ Ivi, p. 942.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 943