

Leopardi e la Ronda

L'influenza del Leopardi sulla poesia dell'Ottocento era stata scarsa, sommersa come fu dal massiccio prevalere delle novità romantiche. Indubbiamente un così grande poeta non avrebbe potuto non lasciare tracce sui più notevoli che vennero dopo di lui, su di un Prati, un Alcega ecc. fino a Pascoli. E anche, naturalmente, sull'energico ma complesso e composito temperamento del Carducci. Ma non più che vaghe «aure», in spiriti così profondamente diversi.

Un filone propriamente «leopardiano» tuttavia ci fu, ma estremamente esiguo. Esso è rappresentato da qualche minore, come il Poerio, un certo Carcano, il Mameli «amoroso». Costoro ne riecheggiarono soprattutto la nota sentimentale, talora anche in modo genuino: ma con un inevitabile scadimento come forza di pensiero, e incisività d'espressione. I due fratelli Maccari ne imitarono con molta grazia certa descrittività arcadico-idillica, ma tutto si ferma lì. Siamo appunto nel garbato, nel grazioso, nel piccolino: nulla del respiro di alti spazi che alita nell'*Infinito* e nelle *Ricordanze*.

Ci fu chi volle attribuire la scarsa influenza leopardiana nel corso del secolo a ragioni di carattere politico e sociale: al compromesso cattolico-liberale che si era sostituito allo spregiudicato illuminismo e materialismo e ateismo di Leopardi (estremamente complessi, peraltro, e facile fonte di equivoci, tutti questi elementi del pensiero e della psicologia del poeta). Ma la ragione sembra insufficiente: i vati «giacobini» che vennero dopo di lui non furono, ahimé, dei Leopardi. Soltanto verso la fine del secolo troviamo forti e genuini contrassegni leopardiani in un poeta come Arturo Graf: nobile scrittore, in cui vediamo congiunti altezza di pensiero e sensibilità d'arte, ma che soffrì del destino delle epoche di transizione, quello di un

fatale *décalage* fra l'urgere di nuove sensibilità e intuizioni e la persistenza di moduli linguistici e stilistici (che sono poi, al loro rovescio, modi e convenzioni legati a determinate strutture morali e di costume) ormai inadeguati ad una situazione in rapido cambiamento. Peccato, perché, in caso diverso, avremo potuto vantare, per il pessimismo cui s'improntò il suo pensiero, ed altri caratteri, una sorta di Leopardi *fin-de-siècle*. Invece il contrasto ideale e storico cui il poeta s'era affacciato, fu per lui destinato a rimanere irrisolto sia sul piano filosofico che su quello dell'arte. Il destino di solitudine di Leopardi fu forse dovuto al fatto di aver raggiunto, quasi miracolosamente, un delicato punto d'equilibrio tra tradizione e spirito moderno, che avrebbe dovuto dimostrarsi irripetibile. Fu dunque la singolarità, l'eccezionalità dell'esperienza leopardiana, a far sì che egli avesse scarsi epigoni e che, all'infuori dell'universale ammirazione di prammatica, restasse un isolato. Più vivace l'influenza del Foscolo: si pensi allo Scavini, all'Alfieri, al Revere; ancora al Carducci. Ma per i grandi poeti le riviviscenze, presto o tardi, a distanza di anni, o addirittura di secoli, si verificano sempre.

* * *

Un esempio di tali riviviscenze è appunto quello del Leopardi a Novecento inoltrato. Una rinascita che comporta anche, se vogliamo, una parte di equivoco, e certamente un fraintendimento. Ma il riproporsi dell'esempio di un grande poeta a tanta distanza di tempo, non rappresenta forse, sempre, un fraintendimento?

Consideriamo per un momento il «panorama» della poesia italiana nel primo scorcio del nostro secolo. Le nuove tendenze, versilibrismo, crepuscolarismo, futurismo — ossia le prime «avanguardie» — hanno un duplice aspetto: quello che si manifestò ai contemporanei, di novità

esplosiva, magari eretica e scandalosa; l'altro, che oggi si mostra ai nostri occhi di «posterio», di un estremo languire della grande corrente romantica. In tal modo appaiono infatti i panorami ove ci si muova nel tempo, così come quando ci si muove nello spazio. Le caratteristiche dell'irrazionalismo e dello sperimentalismo romantici vi appaiono presenti, naturalmente spinti all'estremo: alogismo, strabocchevole ricchezza e colore di immagini «senza fili», ossia con la soppressione del «come»; libertà metrica fino alle «parole in libertà»; assenza quasi assoluta di un qualsiasi sottofondo o intelaiatura di pensiero. Non è detto che tali connotazioni non sopravvivano nei prodotti delle attuali «neoavanguardie». La storia non si ripete, i suoi elementi cambiano sempre e si trasformano, ma presentano anche delle costanti. Bisognerà aspettare per vederci un po' più chiaro.

Appare ovvio che in un simile clima affamato di novità, l'insegnamento leopardiano dovesse restare inascoltato. Sempre riferendosi ai primi decenni del secolo, mi pare che un'eco leopardiana si faccia sentire unicamente in qualche solitario, come Umberto Saba.

È però soltanto con «La Ronda» (agosto 1919-dicembre 1923) che si assiste a una vera e propria rivendicazione di Leopardi, non più entro il campo della storia e critica letteraria, universitaria o meno, ma sul sottile crinale fra critica e poesia.

«La Ronda» rappresentò, fu detto, una sorta di mediazione fra la convulsa rivoluzione poetica a cui s'è accennato, e l'ideale di una poesia che tornasse a nutrirsi di pensiero, ispirandosi ad esempi classici e illustri. Parecchi studiosi l'hanno sbrigativamente definita come un puro fenomeno di «reazione» letteraria e di puro tradizionalismo nazionalistico: ma ciò non corrisponde esattamente a verità. La rivista, soprattutto per opera di critici come Emilio Cecchi, tenne sempre gli occhi bene aperti sulle novità europee (e molti stranieri vi collaborarono, da Gordon Craig a Emil

Ludwig, da Sorel a Thomas Mann), né rinnegò mai del tutto i valori della letteratura immediatamente precedente. Oggi, a sfogliarne le annate, non mi sento certo di condividere tanti giudizi e indirizzi. Ma è fatale che ciò avvenga con qualsiasi rivista o movimento.

Oggi può anche stupirci il «rigorismo» rondista. «La Ronda» giunse addirittura a teorizzare la morte della poesia in versi, e non pubblicò altro che prosa (con la sola eccezione, una volta, di pochi versi di Ungaretti, suppongo a titolo di omaggio). Lo stesso romanzo, almeno come intreccio di casi, narrazione avventurosa ecc., era tenuto in sospetto (l'unica eccezione fu per uno straniero, G. K. Chesterton, con *Manalive*, che apparve a puntate sulla rivista, tradotto da Emilio Cecchi col titolo *Le avventure di un uomo vivo*). Fu allora che incominciò, almeno come fatto massiccio, il fenomeno della «prosa d'arte».

Tutti gli scrittori della «Ronda» a cominciare dal direttore Cardarelli, vi pubblicarono articoli di critica, dialoghi, e «prose d'arte» (Bacchelli anche due tragedie, d'ispirazione peraltro più lirica che propriamente teatrale). Ma non può dirsi, come si vorrebbe da qualcuno, che il loro stile fosse rigirato, compassato, paludato ecc., strettamente esemplato su modelli classici. A considerare queste pagine spregiudicatamente, si deve convenire che la loro scrittura appare anzi moderna, comunque al livello del suo tempo. Forse soltanto nella prosa di Filippo Burzio, come in certe peraltro assai vivide impressioni di viaggio, può notarsi un qualche compiaciuto colorito arcaico. Se una lezione leopardiana si può intravedere in alcuni dei testi migliori, è nella perspicuità e limpidezza del dettato.

La «Ronda» ebbe anche due poeti «in versi», Cardarelli e Bacchelli, che nella rivista non stamparono poesie, ma le avevano scritte e ne scriveranno in seguito. Anche qui vale il discorso fatto più sopra. E a torto potrebbe sembrare strano che le liriche di Cardarelli, ossia il massimo assertore e teorizzatore del Leopardi rondista, non risentano quasi mai di

un'influenza leopardiana. Le sue origini furono essenzialmente dannunziane e crepuscolari: D'Annunzio che, come Carducci, era per lui un poeta importante ma che «non poteva ammirare»; quanto ai crepuscolari, li vedeva come il fumo negli occhi. Scrisse quasi soltanto versi liberi, di andatura prosastica e colloquiale, ricchi, i migliori, di una sciolta melodicità. Forse più vicino a Leopardi Bacchelli, che aveva cominciato anche lui col versiliberismo, sia pure accortamente ritmato su scansioni esametriche, ma poi si rivolse ai metri tradizionali.

Con la prosa il discorso deve essere un po' diverso. Le *Favole della genesi* di Cardarelli possono definirsi puri «esercizi di stile» (si può ricordare che all'epoca erano scesi in campo, contro i «calligrafi» della «Ronda», i «contenutisti», capeggiati da G. A. Borgese). Lo scrittore assume una materia ovvia e stancata, come possono essere i raccontini biblici, per intesservi eleganti variazioni, complicate di allusioni moderne, ironiche e satiriche. Questi «esercizi» si ispirano all'ideale modello delle *Operette morali*, nella particolare concezione che se n'era fatta Cardarelli, secondo la quale il pessimismo leopardiano, le teorie morali e metafisiche espresse in quel libro costituirebbero soltanto qualcosa come un pretesto a puri incanti di stile, capaci di suscitare, attraverso colorite mitologie, misteriosi panorami cosmici ecc.

Questa concezione venne espressa nello scritto *La favola breve di Leopardi*, apparso in *Viaggi nel tempo* (Firenze, 1920), in cui si dice fra l'altro: «Il pensiero in queste prose genera la visione con una sorta di procedimento dialettico che sa di magia, e che, esercitandosi più che su tesi di filosofia ormai pacifiche e divenute materia di scherzo, sopra un'albeggiante, insensibile mondo poetico, arriva a risultati stranissimi, vertiginosi . . . Lo stile è tutto diletto, quasi delirante divertimento musicale di un'anima stanca e nauseata dei suoi pensieri». Qui Cardarelli adotta la terminologia leopardiana. Si sa che Leopardi, nella formulazione delle sue

prime idee sull'estetica, afferma che l'«ufficio naturale» della poesia è il diletto. Ma Cardarelli sviluppa l'idea leopardiana secondo la particolare curvatura dei «decadenti» francesi e soprattutto di Baudelaire. Il «diletto» non è, per il poeta dei *Prologhi*, la sostanza della poesia, ma piuttosto il suo accompagnamento patetico e musicale. E dice pure, con viva partecipazione al riposto valore ritmico delle *Operette*: «Riandate a leggere quelle prose punteggiate come poemi».

Oggi sappiamo che la tesi giovanile di Cardarelli, se anche contiene alcuni vivaci spunti di verità, è fallace. Essa appare obliterare, con un tratto di penna, la reale storia leopardiana, il concreto mondo di passioni e di pensieri che avevano potuto condurre il poeta al distacco ironico e di gioco quasi musicale che si nota in tante operette. Possiamo anche sorridere al parallelo di Leopardi con Goethe («Descrivono la stessa traiettoria: dal *Werther* al *Faust*, dagli *Idilli* alle *Operette morali*»), che sta poco in piedi dal punto di vista della cronologia, specie se pensiamo che Cardarelli sembra sottintendere il *Secondo Faust*, l'opera della vecchiaia di Goethe che può meglio ricordare, con la sua atmosfera di gioco fantastico-culturalistico, il clima di certe operette. Difatti in uno scritto più tardo, ristampato ne *Il viaggiatore insocievole*, descrivendo l'*iter* di Leopardi per giungere a comporre «l'unico libro di pretto sapore europeo che sia stato scritto in Italia nel primo Ottocento», Cardarelli esce nella curiosa affermazione che il poeta aveva dovuto «percorrere una via tortuosa e lunghissima, sbarazzandosi di tutti i pregiudizi e richiami scolastici, lasciare da parte Luciano e tenersi piuttosto alla letteratura filosofica del Settecento, alle mitologie scietinfiche ed erudite del *Secondo Faust*». Ora, se appare indubitato che Leopardi avesse letto il *Werther*, di cui parla ripetutamente sia nello *Zibaldone* sia nelle *Lettere*, apparse quanto meno dubbio che conoscesse effettivamente il *Faust*, di cui accenna nel medesimo *Zibaldone* (1° aprile 1829) assieme al *Manfredo* di Byron, come

di novità arditissime, in confronto a quelle che avevano potuto parer tali in altri tempi, come il Chiabrera. Può darsi che avesse avuto fra mani qualcuna delle traduzioni francesi allora disponibili, come quella del Marchese di Saint-Aulaire del 1923, o l'altra successiva dello Stapfer o magari quella, intensamente poetica, di Gérard de Nerval, apparsa l'anno prima. Ma per quanto il Leopardi del 1829 non fosse più certamente il giovinetto che, dodici anni prima, aveva scritto il *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, ci si chiede cosa potesse veramente dire il *Faust*, col suo clima medioevale, stregonesco e burattinesco, a chi andava componendo le armonie serene e cristalline delle *Ricordanze* e della *Quiete dopo la tempesta*. E qualche anno innanzi, scrivendo in una lettera al Puccinotti (5 giugno 1826), circa le *Memorie* di Goethe, pur riconoscendo che esse hanno «molte cose nuove e proprie, come tutte le opere di quell'autore», aveva rammaricato che esse fossero scritte «con una così salvatica oscurità e confusione», e mostrassero «certi sentimenti e certi principî così bizzarri, mistici e da visionario, che se ho da dirne il mio parere, non mi piacciono veramente molto».

Quello che mi sentirei recisamente di escludere è che conoscesse il *Secondo Faust*, pubblicato soltanto nel 1833, dopo la morte di Goethe, e reso noto all'Europa non di lingua tedesca, sospetto, soltanto parecchi anni più tardi. Per limitarsi alla Francia, soltanto nel 1840 apparve la riedizione del *Faust* nella versione di Gérard de Nerval, corredata di alcuni frammenti della seconda parte: e fu tra le primissime. A titolo di comprova, si pensi al fatto che il maggiore — e tuttora insuperato — traduttore italiano del *Faust*, Giovita Scalvini (morto nel 1843), si limitò al primo *Faust* (Milano, 1835).

Sembra anche una sforzatura considerare, come fa Cardarelli, le *Operette morali*, sia pure idealmente, come l'opera terminale di Leopardi, il coronamento supremo della sua attività poetica, quasi senza tener conto —

pur sapendolo bene — che dopo il primo compatto gruppo di venti operette, Leopardi scrisse la maggior parte delle sue poesie più belle.

E tuttavia è doveroso da parte nostra riconoscere che *La favola breve di Leopardi* esercitò un notevole fascino sulle nostre giovinezze. Cardarelli, per noi, veniva a riattualizzare energicamente il Leopardi delle *Operette* accostandolo ai prestigiosi esemplari del decadentismo europeo, ai poemetti in prosa di Baudelaire e di Mallarmé, e in un modo, alla fin dei fini, non ingiustificato. Leopardi non aveva forse voluto fare, col suo libro *poesia in prosa*, come si usa oggi», secondo la famosa lettera al padre? La reviviscenza dei poeti attraverso il tempo si nutre anche di questo genere di simbiosi.

Una vaga eco leopardiana sembra anche risuonare nelle memorie d'infanzia e in altri scritti occasionali di Cardarelli: che ci lasciò, in definitiva, più che altro pagine «d'occasione», così come nel *Sole a picco* e simili raccolte; e che talora sembrano quasi ispirate all'incanto di certi brani paesistici dello *Zibaldone* o degli spunti di romanzo autobiografico. Così come nel Bacchelli della *Ruota del tempo* (e in molti altri luoghi), o in altri autori della «Ronda». Ma vorrei evitare divagazioni che potrebbero portarci fuori dal tema inducendomi a parlare dei «rondisti» in sé e per sé, anziché unicamente dei loro punti di contatto con Leopardi.

* * *

Qualche punto di contatto certamente tutti questi scrittori lo ebbero, e sarebbe possibile trovare accenni in testi di Baldini e di altri. Ma due essenzialmente sono i «rondisti» per cui Leopardi costituì un problema, un esempio vitale: Cardarelli e Bacchelli. È di Bacchelli il seguente brano, apparso su «La Rond » dell'aprile 1920: «La poesia in metri tradizionali è già così inquietante e franta, già, non sembri irriverenza, così paradossale;

ebbe la sua ultima fioritura geniale in Leopardi e Manzoni. E già ambedue, in un quadro più maturo e complesso della loro poesia, si espressero in prosa, in una prosa ricchissima, numerosa, variata, modulata, nuova d'ogni ordine e regola e numero rettorico grammaticale ed eloquente, tutta figure, mosse, canto, riprese melodiche, propriamente lirica diremmo noi». Bacchelli, insomma, fu il più rigoroso teorizzatore, in quegli anni, della morte storica della poesia in versi. Anche più tardi, nel *Ragionamento* inframmezzato alla raccolta delle sue poesie, pubblicata sotto il titolo di *Amore di poesia* (Milano, 1930), ponendosi con acutezza il problema del rapporto poesia-prosa, si rifà all'esempio di Leopardi e soggiunge: «in verità la poesia in prosa ha ormai un elenco di classici e una tradizione solenne. La questione aperta e insoddisfatta resta quella della moderna poesia in versi». Passa quindi a parlare del suo caso personale, in modo che sembra implicitamente condannare i suoi propri *Poemi lirici*. Dice, infatti: « . . . se la prosa poetica s'è stabilita trionfalmente, il verso libero ha dimostrato laboriosamente di non esistere e di non aver ragione di esistere . . . ». Seguono quindi, nel volume, le nuove poesie, in versi strettamente tradizionali. E al metro tradizionale Bacchelli, salvo errore, si è quasi sempre attenuto nella sua produzione ulteriore, fino ad oggi. Ancora, nello scritto citato, una penetrante osservazione sulla poesia di Leopardi: «Che ha fatto Leopardi? Conservando i versi tradizionali alla strofa ha sostituito il periodo». Credo alluda alla rinuncia alla rima, all'istituzione della «canzone libera», e allo squisito gioco di *enjambements* che si intesse nelle liriche leopardiane: meta suprema, e ahimé purtroppo irraggiungibile per noi moderni.

Di altri motivi dell'interesse di Bacchelli per l'opera di Leopardi parla Giuseppe Raimondi nel suo garbato libro di ricordi *I divertimenti letterari* (Milano, 1966, cfr. p. 170). Paragonando Cardarelli e Bacchelli, nota che il primo effettua una lettura di Leopardi «tutta particolare e si

direbbe persino autobiografica . . . Bacchelli, portato da un temperamento più vitale e quasi storicistico, dal controllo della vita di Leopardi, ricavato anche da una minuziosa speculazione dell'Epistolario, e dall'acquisto di notizie biografiche, preferiva riservarsi una parte a sé nell'opera leopardiana. La parte della satira e dell'epica comica, dove rientrano gli umori e il genio popolare italiani. Sono i capitoli della *Guerra delle rane e dei topi*». E qui Raimondi parla del lavoro teatrale *Spartaco e gli schiavi*, ma confesso che non mi riesce di vedere un vero e proprio spirito comico e satirico in un'opera che, per quanto piena di allusioni moderne, e volutamente «anacronistica» in senso moderno (come il precedente *Amleto*), resta di fondo tragico. Mi sembra piuttosto che un riflesso del poema eroicomico leopardiano si possa leggere nella lunga favola *Lo sa il tonno*, scritta in epoca immediatamente post-rondesca (1923). Se non ci troviamo né topi né rane, ci vediamo in compenso i granchi, che, nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, rappresentano, come è noto, gli austriaci. Così come ci troviamo, oltre al tonno, gran numero di pesci e altri animali marini, tutti parlanti come gli eroi del poema di Leopardi, e tutti, come in questo, adombranti, nei loro discorsi e vicissitudini, situazioni e significati moderni.

L'interesse di Bacchelli per Leopardi fu, anche successivamente a quell'epoca, costante e vivace fino ad oggi, e potrebbero citarsi saggi, articoli e note. A lui si deve anche un'ottima scelta e commento dei *Canti* (Milano, 1946).

* * *

Ma è soprattutto a Cardarelli che si deve la «scoperta» di Leopardi. L'espressione può far sorridere: e, nelle aspre polemiche del tempo, condotte dagli avversari della «Ronda», questi non mancarono di lanciare le

loro frecciate sarcastiche contro il suo direttore. Non del tutto a ragione, però, specialmente se guardiamo le cose sotto l'angolazione adatta. Come abbiamo visto, col suo primo scritto, *La favola breve di Leopardi*, Cardarelli aveva riattualizzato energicamente il poeta di Recanati nel clima della poesia di quegli anni, avvicinandolo ai «decadenti» francesi, che all'epoca esercitavano un potente fascino sui nostri scrittori, rappresentando ai loro occhi la punta suprema della modernità. Per questa operazione ci voleva proprio un irregolare, un «autodidatta» come Cardarelli; e bisognava anche essere dotati di una qualche dose di ingenuità. Su questo soprattutto si appuntarono le ironie degli avversari: su un Cardarelli «scopritore» di un poeta presente in tutte le antologie scolastiche.

Ma, dopo *La favola breve*, il Cardarelli leopardista si fece un po' le ossa; studiò da adulto quanto non aveva potuto studiare da ragazzo. Sembrerebbe anche che si sia vergognato di quel suo primo scritto apparso in un libro divenuto introvabile come *Viaggi nel tempo*, dato che non lo ristampò in *Solitario in Arcadia*, sicché non figura nelle *Opere complete* a cura di G. Raimondi (Milano, 1966). Soltanto in questi anni è stato riesumato in un libretto di inediti postumi, *Invettiva e altre poesie disperse*, a cura di Bruno Blasi e di Vanni Scheiwiller (Milano, 1964). Carducci si fece via via più esperto di cronologia leopardiana. A scorrere gli indici delle *Opere complete*, vediamo che il nome di Leopardi vi ricorre continuamente.

Ma già negli anni della «Ronda», Cardarelli aveva compiuto un'operazione importante con la scelta dello *Zibaldone* pubblicata in un numero triplo della rivista (Marzo-Aprile-Maggio del 1921), col titolo *Il testamento letterario di Giacomo Leopardi*, e preceduta da un suo «prologo». Un'operazione, se vogliamo, discutibile, compiuta come fu non da un filologo, ma da un artista. Tuttavia, comunque, importante. La scelta è circoscritta alle note filologiche dello *Zibaldone*. La materia è distribuita

in diversi capitoli»: «Poesia e natura (polemica contro i romantici). Sistema di restaurazione della lingua antica italiana fondato sul concetto dell'eleganza. Precetti di stile. Autori. Intorno alle letterature moderne e particolarmente alla francese. L'antico e il moderno».

Il Leopardi dello *Zibaldone* viene estremamente idealizzato da Cardarelli. Lo incanta la teoria dell'«eleganza» nella lingua e nello stile, alla quale il poeta del *Sole a picco* cercherà di attenersi, a sua volta, nell'opera preziosa, rara e distillata che ci lasciò (però anche, a momenti, un po' gratuita, intesa a realizzare valori più che altro formalistici, e che risente talvolta fu detto, di un lume di lucerna ad olio). Ma già si è parlato, a suo luogo, delle *Favole della genesi* e di altri consimili «esercizi di stile».

Cardarelli, sottolineando, come fa, il rifiuto di Leopardi ad accettare la proposta dei puristi di un puro e semplice ritorno al Trecento e la sua rivendicazione del Cinquecento, nota, a quanto mi pare giustamente, il senso storicistico del suo autore. Dove falla è quando comprende in un'unica condanna puristi, romantici, e da ultimo «la scuola estetica che fa capo al De Sanctis». L'antipatia per il De Sanctis è, per Cardarelli, insormontabile. In un aforisma lo chiama addirittura «uomo di sughero». Poco più in là, nello stesso «prologo», cita la *Storia della letteratura italiana* a dimostrazione della pochezza cui erano giunti i costumi letterari italiani in tempo immediatamente precedente a quello in cui lo *Zibaldone* cominciò a uscire presso l'editore Le Monnier. L'indirizzo idealistico che da De Sanctis porta a Croce (altra delle bestie nere di Cardarelli), gli pare «non battuto ma sorpassato dall'armoniosa e veggente concezione storica che Leopardi ebbe della nostra letteratura e della nostra lingua».

Oggi a ragione abbiamo rivalutato la forza e l'originalità di tanti pensieri di Leopardi sulla lingua e sulle lingue, la vivezza di tante sue vedute, così ricche di presaga modernità. Ma ne vediamo anche i limiti, specie la difficoltà di sciogliersi dai pregiudizi classicistici. Così come

l'ipostatizzare le lingue antiche e moderne, conformemente al naturalismo illuministico, in una sorta di modelli ed organismi astratti: ad esempio come quando egli definisce impoetica la lingua francese, lingua della «raison» e «di società», inadatta alla fantasia. Si deve però riconoscere che il francese letterario tenuto d'occhio da Leopardi è quello che gli era più vicino e familiare, ossia quello della poesia francese del Settecento (assai povera, com'è noto), e quello in cui si era espresso il pensiero degli Enciclopedisti, che proprio dalla sua *clarté* razionale aveva tratto la sua forza di penetrazione in tutto il mondo civile. E per Leopardi, che non lesse mai Kant, la filosofia del «secolo dei lumi» era l'unico pensiero moderno ch'egli conoscesse e riconoscesse.

In altre parole, le idee filologiche di Leopardi, al pari delle altre, metafisiche e morali, che ritroviamo nello *Zibaldone*, sono spesso forti e vivaci, e per gran parte precorrono e sopravvanzano le correnti di idee del Romanticismo, ma risentono anche della limitazione imposta dai preconcetti classicistici e illuministici. All'opposto però, lo scrittore dà sempre prova di estrema libertà e spregiudicatezza, come quando, contro i puristi, giustifica l'inserzione di parole straniere in un contesto letterario, allorché il termine italiano manchi, o dipinga meno efficacemente il significato. Ancora una volta, come in tutto il suo pensiero, Leopardi coglie potenti verità a sprazzi e barlumi, ma non raggiunge l'ordine «sistematico» che pure costituiva il sommo delle sue aspirazioni.

* * *

Ancora Cardarelli, perché a lui in gran parte si circoscriverà d'ora in avanti il nostro discorso su Leopardi e la «Ronda».

In un suo discorso egli ci confida di essere giunto alla scoperta di Leopardi non già per un corso sistematico di studi, ma attraverso la lettura

di alcuni grandi classici italiani e stranieri, tra cui primeggiano Goethe e Nietzsche: e di ciò seco stesso si congratula. Possiamo supporre anche l'iter mediante il quale deve essere giunto a Nietzsche. Allorché, giovinotto, appena sceso a Roma dalla natia Corneto Tarquinia, povero (lo rimase tutta la vita) e, come tale, comprensibilmente sospinto da uno slancio di rivendicazione sociale — dopo le confuse letture giovanili che poteva permettersi un autodidatta —, diventò collaboratore dell'«Avanti». Nei primi anni del secolo Nietzsche, allora diffuso dalle edizioni Bocca (con curiose copertine *liberty*), veniva utilizzato dai socialisti soprattutto per la sua polemica anticristiana. Oggi le cose stanno, pare, in modo assai diverso. È a quel tempo che Cardarelli deve averlo letto. Più tardi, placati i bollori politici, fu evidentemente affascinato dallo stile di Nietzsche. Alcuni dei suoi poemi in prosa appaiono suggestionati dall'autore della *Gaya scienza*. Uno di essi, che può leggersi in *Viaggi nel tempo*, si intitola *Un'uscita di Zarathustra*, e, oltre all'argomento, anche la sua andatura e movenze stilistiche appaiono ricalcate sul «poema» nietzschiano. Che, più tardi ancora, Nietzsche possa essergli servito ad avvicinare il Leopardi filologo e critico, è una via che, pur non essendo quella normale, è tutt'altro che trascurabile. Tuttavia in un saggio più tardo, una specie di breve autobiografia intellettuale, esce in un'affermazione un po' sconcertante, laddove afferma che «la morale e la filologia di Nietzsche, non sono, a parer nostro, altro che poche briciole cadute dalla mensa di Leopardi». La cosa è quantomeno esagerata. Appare certo che Nietzsche conosceva le noticine filologiche stampate da Leopardi giovane sul *De Re Publica* di Cicerone, su Flegonte di Tralles, su Celso, su Filone o sulla *Cronaca* di Eusebio, o almeno sulla parte di esse che aveva fatto conoscere all'Europa il De Sinner. Altrimenti non avrebbe pronunciato l'alto elogio del poeta come rappresentante «l'ideale moderno del filologo», né l'avrebbe accomunato a Goethe come esempio di un tipo di poeta-filologo ormai

scomparso. Ma gli studi filologici di Nietzsche (da lui, come da Leopardi, scritti in età giovanile) si erano svolti in un campo del tutto diverso da quello in cui s'era esercitata l'acutissima ricerca leopardiana, cioè principalmente su Diogene Laerzio, Omero, Esiodo, Teognide ecc.¹

Quanto alla «morale», anche qui la cosa lascia perplessi. Come è noto, Nietzsche era un fervente ammiratore sia dei *Canti* sia delle *Operette morali*. Per i primi, trovava Leopardi il più grande poeta dell'Ottocento, e lo paragonò una volta a Pindaro. Per le seconde, vi ravvisava la più bella prosa del secolo, assieme a quelle di Emerson e di Walter Savage Landor. Ma non si vede quale «insegnamento» potesse trarre dagli uni quanto dalle altre, fuori di qualche vaga spinta e suggestione. I veri e profondi punti di contatto tra Nietzsche e Leopardi si trovano nello *Zibaldone*: il culto dell'energia, l'amore per la vita drammatica e «ascendente», la spregiudicatezza delle vedute morali, l'ideale greco tenuto da entrambi a modello di ogni civiltà, ecc. Ma Nietzsche morì nel 1900, quando s'iniziava appena la stampa dello *Zibaldone*: e già da altre dieci anni era sprofondato nelle tenebre della follia. Tutto sommato, Leopardi è assai più vicino a Nietzsche che non a Schopenhauer. Circa il quale ultimo De Sanctis notò a suo tempo la profonda differenza tra i due pessimismi: arido e nichilistico quello di Schopenhauer, appassionato e carico di amore per la vita quello del recanatese.

Nietzsche fu uno dei numi tutelari della «Ronda», assieme a Leopardi e a Goethe. Ogni fascicolo della rivista si apriva col brano di un illustre scrittore del passato, col titolo costante di *I convitati di pietra*

¹ Debbo queste preziose indicazioni (che qui malamente riassumo) sull'attività filologica di Nietzsche nonché sulla sua conoscenza delle operette filologiche leopardiane, alla cortesia dell'amico Sebastiano Timpanaro jr., egli stesso esimio filologo, e profondo conoscitore dell'opera di Leopardi. Quanto a Nietzsche, pur sapendo che in gioventù aveva scritto saggi filologici, nulla avevo trovato nelle edizioni correnti, né alcuna più precisa notizia nelle biografie anche più attendibili a mia conoscenza, come quella di Daniel Halévy. Timpanaro mi fa altresì notare che la supervalutazione, da parte del Nietzsche più tardo, del Leopardi filologo, fa parte della sua polemica antitedesca, e che Foscolo, se fosse stato da lui conosciuto, gli sarebbe molto meglio servito allo scopo, soprattutto per i suoi attacchi contro gli eruditi e la filologia tedesca sua contemporanea.

(arguta allusione all'invito a cena fatto da Don Giovanni al monumento del «Commendatore»: che vi giunge, infatti, «pietrificato»). Oltre a Leopardi — massimo — e ai già citati Goethe e Nietzsche, vi figurano i nomi più diversi di illustri antichi e moderni, da Petrarca a Montaigne, da Machiavelli e Shakespeare, da Vico a Stendhal, da Peticari a Baudelaire. Numerosi i brani di Nietzsche. A suo riguardo, Riccardo Bacchelli, in una sua rievocazione scritta nel 1969, dice: « 'La Ronda' era indirizzata, ispirata a uno spirito veramente moderno . . . , quella modernità che può avere il suo patriarca Wolfango Goethe e i suoi profeti in un Leopardi, in un Nietzsche; e noi anzi, a questo proposito, dirò che tendevamo a interpretare Leopardi alla luce di certa estetica e di certa critica luminosa di Federico Nietzsche».

* * *

Ancora qualche osservazione su Cardarelli, e sul «ritorno all'ordine» che per lui rappresentò Leopardi. Ammirava il modo in cui il poeta aveva ritrovato i valori linguistici «per un cammino di pura intelligenza filologica, che ha del meraviglioso». Ammirava altresì l'efficacia, in lui, «della pausa e del sottinteso in poesia». Inoltre, nonostante i pentimenti che l'avevano indotto a non più ristampare *La favola breve*, sembra qua e là insistere sui medesimi giudizi. «Me ne dispiace — scriveva allora — per gli ammiratori della *Ginestra*, . . . ma il Leopardi dei *Canti* è perfetto solo negli Idilli».

La critica che si può fare in genere ai rondisti è di avere insistito ad accarezzare, nell'opera leopardiana, le «punte» perfette, di avere idoleggiato in essa gli astratti elementi stilistici, descrittivi e musicali separati dal vivo contesto dell'assieme. Le limitazioni circa *La ginestra* sono in proposito sintomatiche. Più tardi Cardarelli stroncherà *Aspasia*, che

pare a me una poesia assai bella, se pure qua e là con gravi cadute, come spesso quando Leopardi vuole assumere toni satirici o sarcastici. Proprio la squisita figuratività di Aspasia, forse memore della pittura neoclassica contemporanea del poeta, pare a Cardarelli un elemento negativo. L'ultimo Leopardi cardarelliano andò immune dalla punta di «decadentismo» che, con *La favola breve*, aveva interessato le nostre giovinezze. Cardarelli finì col vagheggiare un Leopardi più ovviamente esemplare e classicistico, se anche con qualche bella illuminazione poetica, come quando ce lo dipinge «un genio giovane» al pari «di Raffaello e di Rossini al tempo in cui componeva».

* * *

Ancora una volta, noi pensiamo che occorra ritornare alla lezione del De Sanctis. Naturalmente, la critica leopardiana dopo di lui è andata avanti, sono stati corretti tanti suoi giudizi, ad esempio lo scarso pregio in cui teneva le *Operette morali*. Inoltre, la pubblicazione dello *Zibaldone* ha enormemente allargata e chiarita la visione complessiva di tutta l'opera. Ma a De Sanctis spetterà sempre il merito di averla interpretata nel suo senso storicamente più esatto, ossia come un flusso unitario, dove tutto, vita sentimento e pensiero, finisce col comporsi in un'unica storia vivente, al cui sommo sboccia la poesia.

I rondisti peccarono nell'offrircene un'immagine eminentemente «formalistica». Ma è un peccato che possiamo loro perdonare, se riflettiamo alla spinta che la loro «rivendicazione» impresse ai liberi studi sul poeta, alla proposizione del modello di un grande classico offerta modernamente agli scrittori italiani, alla linfa immessa nella poesia nuova, che in qualche, se anche raro, poeta, come Cardarelli e Bacchelli, ha avute fioriture ricche di fascino. E che, forse, susciterà altre reviviscenze, una

volta trascorso il tempo del «linguaggio delle balie e dei saltimbanchi», di cui abbiamo sott'occhio così numerosi e lamentevoli esempi.

SERGIO SOLMI

P.S. Chi volesse saperne di più intorno alla «Ronda», potrebbe consultare, anzitutto, il recentissimo compiuto studio di Carmine di Biase: «*La Ronda*» e *l'impegno* (Napoli 1971). Poi il capitolo su «la Ronda» nel libro di Riccardo Scrivano, *Riviste, scrittori e critici del Novecento* (Firenze 1965). Quindi l'accurata *Antologia della Ronda* di Giuseppe Cassieri (Firenze 1955) della quale esiste un'edizione più recente accresciuta che mi è mancato il tempo di consultare. Infine il libro di Giorgio Luti sulle riviste del Novecento (*Cronache letterarie tra le due guerre, 1920-1940*, Bari 1966). Fra i numerosi saggi, articoli ecc. rammento come di particolare rilievo gli studi di Lanfranco Caretti (*Significato della «Ronda»*, in *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli 1964) di Walter Binni (*Cultura e letteratura nel primo ventennio del secolo*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1951).

Particolare menzione meritano anche gli studi di Enrico Falqui su scrittori rondisti in particolare, come Barilli (*Novecento letterario italiano*, Firenze 1951), Gargiulo (ivi 1955), Cecchi («Nuova Antologia», Sett. 1970), Cardarelli («Nuova Antologia», Genn. 1970), nonché gli studi d'assieme apparsi su «L'Europa» (Nov. 1969 e Apr. 1971), nonché in «Accademie e Biblioteche d'Italia» (Dic. 1969).

Restano a parte, naturalmente, i «ricordi» dei rondisti, fra cui primeggiano Bacchelli, Cecchi, Baldini, Cora ed altri e che confidiamo vengano un giorno raccolti in volume. Oltre al già citato libro di O. Raimondi.

Il già ricordato Di Biase, a cui debbo anche alcuni preziosi suggerimenti per la redazione del presente scritto, mi fa tenere la seguente *Bibliografia degli scritti rondeschi su Leopardi*, dovuta a Marcello Cora che fu attivo collaboratore della «Ronda», e, come risulta anche dalla nota in calce, procurò alla rivista copia dei giudizi di Nietzsche - Archiv a Weimar. Ho pensato, d'accordo con l'amico Bosco, che la bibliografia potesse essere utile, sia a corredo del mio intervento, sia, e principalmente, ai futuri studiosi che volessero occuparsi del tema. E va da sé che, laddove incorrono giudizi, lascio intera al Cora la responsabilità dei medesimi.

S. S.

in AA.VV., *Leopardi e il Novecento: Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani* – Recanati 2-5 ottobre 1972, pp. 127-140