

Parodi e la grammatica della poesia

Arianna Punzi

Nel ricordo degli amici più cari l'immagine di Ernesto Giacomo Parodi sembra uscita dalle pagine di un romanzo verista: «Si era ridotto – ci racconta Rajna¹ – ad un tenore di vita particolare, mangiando ad ore insolite, uscendo la sera a ore insolite. Venuti a mancare certi ritrovi che gli erano stati carissimi, era diventato ancor più casalingo. Viveva in stanze, piuttosto che modeste, meschine [...] tra libri che avevano finito per occupare ogni spazio, la più parte disordinati, accatastati, polverosi. Chiunque entrava in quelle stanze [...] subito vedeva di trovarsi nella dimora di uno studioso indefesso». Ma in quelle stanze, spesso troppo buie, tutti sapevano di essere sempre bene accolti; come infatti ricordano allievi, allora giovanissimi, Parodi era sempre disponibile al colloquio. Annota Pietro Pancrazi: «Delle cose dell'arte e della poesia egli erudito e celebre, e fosse pure con un giovane alle prime armi, discorreva con una curiosità, uno spirito così pronto e vivace che, invece di imbarazzarlo, stimolava l'indipendenza, e magari il dissenso dell'interlocutore. Teneva in ciò della natura socratica»².

Eppure questa figura singolare di studioso così appartata, insolita, solitaria, rappresenta una delle personalità più interessanti della filologia italiana e romanza. La sua geografia intellettuale e umana si gioca fra la città natale Genova, nella quale nacque il 21 novembre 1862, e la patria d'adozione Firenze, dove eserciterà per 30 anni il suo magistero accademico, la patria di quel Dante Alighieri che, all'interno dei suoi

¹ P. RAJNA, *Ernesto Giacomo Parodi*, in "Bullettino della Società dantesca", XXVIII, 1921, pp. 127-135, a p. 130.

² P. PANCAZZI, *Un critico*, in "Il secolo", (Milano), 25 maggio 1923.

molti interessi e delle sue straordinarie competenze, rappresenterà certamente l'oggetto privilegiato di studi, fino a sovrastare ogni altra passione. L'incontro con tanti maestri e colleghi del cenacolo fiorentino, dal campo della linguistica: Bartoli, Caix, al campo della metodologia filologica come Rajna, Barbi, Vandelli, l'apertura alle tradizioni medievali di Comparetti, conferiranno una più organica direzione ad uno studioso poliedrico destinato ad abitare un momento difficile della nostra storia intellettuale stretta «fra scienza positiva e filosofia idealistica, tra filologia documentaria e critica formale»³ e dove l'ineludibile dialettica con De Sanctis e con Croce appare lacerata in estenuanti polemiche tra estetismo e scuola storica. Così, se sempre il fastidio verso ogni faciloneria lo porterà a respingere qualsiasi forma di estetismo dilettesco, tuttavia prenderà le distanze anche da uno storicismo assoluto, comprensibile vessillo ideale della generazione dei suoi maestri, ma sempre difenderà la filologia come costante tensione verso la ricerca della verità. Dirà di sé, respingendo gli attacchi di Prezzolini che lo accusava di «oscillare tra [...] il mondo avanti Croce e Gentile [...] e il mondo dopo di loro»⁴:

Io ho difeso e difendo oggi il metodo storico (cosiddetto) da chi lo assale senza saper bene di che cosa si tratti, al modo stesso che ho difeso e difenderei la critica cosiddetta estetica da chi la combatte senza capirne nulla; ma non mi sognerei di contrapporre l'una cosa all'altra, come non mi sognerei di contrapporre la numismatica all'archeologia monumentale o la fotografia alla scultura⁵.

Ma Parodi sarà anche – come tanti altri grandi intellettuali non solo italiani – chiamato a vivere l'esperienza di una generazione stretta fra il

³ Cfr. G. FOLENA, *Ernesto Giacomo Parodi (Nel centenario della nascita)*, in «Lettere italiane», XIV, 1962, pp. 395-420, a p. 397.

⁴ E. G. PARODI, *La cultura italiana e Giuseppe Prezzolini*, in ID., *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali*, Genova, F. Perrella, 1923, pp. 43-79, p. 44.

⁵ Ivi, pp. 46-47.

declinare delle speranze risorgimentali e gli orrori della prima guerra mondiale, esperienza che lo condurrà a prendere parte attiva alla vita politica difendendo con forza la questione della Dalmazia (e più in generale della penisola Balcanica) per lui, storico della lingua, parte integrante del mondo latino⁶.

Banale è osservare che gli scritti che un autore consegna ai posteri hanno molto da dire rispetto alle scelte scientifiche, ai sentieri intellettuali percorsi. Eppure a chi scorra la gigantesca produzione di Parodi – amorevolmente raccolta da un allievo, pure non diretto, come Gianfranco Folena⁷ – questi titoli parlano anche dell'uomo che doveva essere. Preliminarmente si osservi la precocità e l'ampiezza della sua produzione: a soli 25 anni consegna alle stampe un saggio volto a dissodare territori ancora oggi non del tutto esplorati: *I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'«Eneide» prima del Rinascimento*, e due anni dopo *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli*⁸: il secondo, si noti, non un articolo, ma un vero e proprio volume dove sembra già affermarsi l'idea di una filologia che si fa storia complessa di tradizioni plurilingui, sempre fondata sull'escussione diretta dei codici e che tro-

⁶ Sul suo impegno politico si veda quanto racconta Rajna, *Ernesto Giacomo Parodi*, cit., pp. 130-131. Si osservi, inoltre, che dal 1910 in poi appariranno con sempre maggiore frequenza sul "Marzocco" interventi di Parodi legati all'emergenza storico-politica, sempre tuttavia analizzata e affrontata con l'occhio dello studioso. Si consideri, per esempio, come dimostra l'attenzione al profilo storico del dalmatico, condotto sulla base dei lavori di Bartoli e di cui tratterà in un anno cruciale, il 1915, una breve storia: *Latinità e italianità della Dalmazia secondo le testimonianze della sua lingua*, in *La Dalmazia*, Genova, Formaggini, 1915, pp. 125-144.

⁷ Cfr. *Lingua e Letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di G. FOLENA, con un saggio introduttivo di A. SCHIAFFINI, 2 voll., Venezia, Neri Pozza Editore, 1957.

⁸ E. G. PARODI, *I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide prima del Rinascimento*, in "Studi di filologia italiana", II 1887, pp. 311-332; *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli*, Ivi, IV 1889, pp. 237-503. Si veda ora, per un aggiornamento anche bibliografico sulla questione, G. CARLESSO, *Le Istorie romane del ms 47, scaff. II, della Biblioteca Antoniana di Padova e I fatti di Cesare nel veneto*, in "Il Santo", XLI 2001, pp. 345-394.

verà più maturo sviluppo nell'edizione del *Tristano Riccardiano* del 1896. Ancora sotto il magistero del Rajna – siamo negli anni del perfezionamento fiorentino del 1885-86 – affronterà lo studio della lingua del *Convivio* per poi arrivare ad approntare la costituzione del testo, con significativa adozione (una delle primissime) del metodo lachmanniano, metodo sempre coniugato, come poi nel suo amico e collega Barbi, ad una decisa rivendicazione della congettura, dell'*emendatio ope ingenii*, altrimenti:

sarebbe inutile parlare d'edizioni critiche, e bisognerebbe contentarsi di quel bel sistema di trascrivere un codice, enumerando a piè di pagina le varianti degli altri, come per dire: di queste varianti io non so cosa fare: si levi d'impiccio il lettore da sé, come può e se può⁹.

Ma i suoi interessi scientifici respirano ancora un'idea molto ampia dell'unità delle *humanae litterae* e – grazie allo stimolo di maestri della personalità di Ascoli, Bartoli ed altri – si estendono (caso per altro non eccentrico fra gli studiosi dell'inizio del secolo scorso) alla glottologia, alla linguistica non solo romanza, ma anche indoeuropea, per giungere alla letteratura contemporanea, coinvolgendo autori che andavano affermandosi proprio in quegli anni: Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Amalia Guglielminetti. E l'occhio dello studioso stringe la mano alla penna dell'autore, si conservano infatti sonetti composti di suo pugno in occasioni diverse e sempre condotti «con un forte interesse di ricerca metrica e tecnica che diverrà interesse storico e critico»¹⁰, versi che tanto piacquero al Carducci, nei confronti del quale egli nutrì sempre una straordinaria ammirazione:

⁹ Cfr. la recensione a *La Vita Nuova per cura di Michele Barbi*, apparsa in “Buletto della Società Dantesca Italiana”, XIV 1907, pp. 81-97, a p. 84.

¹⁰ G. FOLENA, *Ernesto Giacomo Parodi*, cit., p. 401.

fra le più vive gioie della mia fanciullezza, in collegio, rammento l'improvvisa rivelazione che mi parve avere da una strofetta di *Ruit hora* [...] Quella mia vecchia ardente ammirazione per il poeta (e anche per l'uomo) ha mutato un poco di carattere, ho cercato che divenisse più cosciente e più critica, ma nel complesso ha resistito agli anni e alla critica¹¹.

Ma tuttavia un'ammirazione mai cieca, tanto che la considerazione per il poeta sarà sempre disgiunta da quella per il critico: «Io credo – osserverà – di esser stato il primo o dei primissimi ad osservare (per quanto me ne costasse) che il Carducci, grande poeta, non è un grande critico [...]»¹².

Questo intreccio di esperienze viene a convergere in un'idea della funzione preliminare della filologia rispetto alla storia e alla poesia e lo conduce a ribadire la sua fedeltà ad una concezione dell'arte come valore essenziale dell'umanità e ad un'intransigente etica della cultura: «Non c'è dubbio per me: – dirà – non si tratta soltanto di una questione letteraria o scientifica, ma di un interesse morale e civile, come quello che riguarda la serietà e la disciplina spirituale dell'Italia»¹³.

E tuttavia in lui la serietà e l'impegno del metodo non sembrano mai mettere in ombra l'interesse per l'oggetto specifico della ricerca, basti pensare alla passione dantesca – aspetto su cui vorrei soffermarmi – che segna precocemente la mente e il cuore di Parodi e pare intrecciarsi alla sua medesima biografia sin dai tempi della scuola. Il saggio

¹¹ E. G. PARODI, *Polemiche carducciane*, in *Il dare e l' avere*, cit., pp. 95-106, alle pp. 95-96.

¹² Ivi, p. 60. Potrebbe essere interessante osservare che l'interesse nei confronti della poesia carducciana si lega strettamente anche alla presenza della forte impronta dantesca che Parodi vi riconosce. Come scriverà nella commemorazione (non firmata) apparsa sul "Bullettino della Società Dantesca Italiana", XIV 1907, p. 80 «tutta la poesia e l'arte del Carducci sono impregnate di Dante; e se un'osservazione superficiale può far credere che il Petrarca, per esempio, fosse più vicino al suo spirito, il vero è che la sua poesia è ben più dantesca che petrarchesca, anche in una certa asprezza selvatica, che nessuna cura di classica lima riuscì mai a dissimulare del tutto, neppure quando al Poeta sarebbe spiaciuto dissimularla».

¹³ *La cultura italiana e Giuseppe Prezzolini*, in *Il dare e l' avere*, cit., p. 54.

su Dante e il dialetto genovese si apre con la commossa memoria del «vecchio maestro che dalla sua cattedra del Liceo Colombo educò parecchie generazioni all'ammirazione e all'amore di *Dante*»¹⁴; Federico Alizeri, autore di un commento alla *Commedia* certo non memorabile, ma pervaso da un germe che fruttificherà poi, con ben altra consapevolezza, nel giovane Parodi: la volontà di dimostrare «come tutto in Dante fosse perfetto, dagli ammaestramenti morali [...] fino all'uso di ciascuna singola parola»¹⁵.

In questo ricordo del primo maestro capace di dichiarare di fronte alle obiezioni dei giovani allievi sulla sua interpretazione della bolgia dantesca «Forse avete ragione voi, figlioli [...] Correggerò e dirò di chi è il merito»¹⁶, sembra affiorare un tratto che sarà quello di Parodi stesso, mai arroccato sulle sue posizioni, ma pronto ad accogliere obiezioni e suggerimenti altrui, dai suoi maestri, ai suoi sodali, come anche da studiosi lontani e di impostazione assai diversa.

Nella stessa linea, assumendo nel 1906 la direzione del «Buletтино», renderà un affettuoso omaggio al suo predecessore, Michele Barbi, riconoscendogli qualità che dovettero appartenergli:

e nondimeno i Lettori sanno che nulla fu ad esso più estraneo che la ristrettezza e l'esclusivismo de' criterii, e ch'esso procedette sempre di pari passo cogli anni che trascorrevano *riconoscendo il bene da qualunque parte venisse e da qualsiasi movimento di studii*, e con un solo preconcetto, cioè di voler fare secondo le sue forze la critica, e non già questa o quella singola specie di critica. *Poiché la critica resta, e le sue varie specie, quando pretendano ciascuna d'essere la sola critica vera e di non avere bisogno dell'altre, non sono che intolleranze o vanaglorie d'un giorno*¹⁷.

¹⁴ *Dante e il dialetto genovese*, in *Dante e la Liguria. Studi e Ricerche*, Milano, Treves, 1925, ora in *Lingua e Letteratura*, cit., pp. 285-300, a p. 286.

¹⁵ Sulla figura dell'Alizeri si veda S. BELLOTTI, in *Dante e la Liguria*, cit., pp. 222-230.

¹⁶ Ivi, p. 287.

¹⁷ Cfr. «Buletтино della Società Dantesca italiana», XIII, 1906, p. 1.

L'incarico di direttore segnerà per Parodi l'occasione per gettarsi a capofitto nell'universo dantesco. Scorrendo le 14 annate da lui dirette, si ha l'impressione di immergersi in tutte le questioni (financo le più minute) dibattute nella letteratura dantesca sia italiana che straniera (preziosa la sua conoscenza del tedesco acquisita negli anni del perfezionamento lipsiense 1889), con un interesse che, nel tempo, tenderà a concentrarsi sulla *Commedia*.

Ma – e questo mi pare un dato assai rilevante – la sua produzione dantesca non è costituita da saggi (salvo importanti eccezioni), bensì da recensioni che vanno dalle schede critiche a voluminosi contributi dove, come ebbe a dire Pietro Pancrazi: «Per tanti che vivono a scrocco sui libri altrui, il Parodi era di quegli scrittori che, se occorre, in una nota di recensione sanno dire di più del libro recensito [...]»¹⁸.

In questa prospettiva anche i dati numerici sono interessanti, basti osservare che dal 1900, sollecitato senz'altro dal suo crescente impegno nel *Bullettino*, non più di un articolo all'anno rappresenta un saggio autonomo, tutti gli altri – anche 45 per annata – sono recensioni. Addirittura alcune recensioni sono anonime, come quella unanimemente riconosciuta come sua, e di grande impegno metodico, dove si enunciano i risultati cui lui e il suo compagno di lavoro Flaminio Pellegrini erano pervenuti nella ricostituzione dello *stemma codicum* del *Convivio*¹⁹.

Analizzando dunque la sua monumentale bibliografia sembrerebbe di poter ravvisare la cifra più significativa della sua produzione nella

¹⁸ Cfr. P. PANCAZZI, *Un critico*, cit. Sarà forse dettaglio non privo di qualche interesse osservare che già il primo articolo critico scritto dal ventenne Parodi su una rivistina di stampo carducciano il "Preludio" d'Ancona (VII 1883, n. 19-20, pp. 211-215), è una recensione dai toni assai polemici contro una storia della letteratura italiana contemporanea, scritta da un francese. Sull'attitudine di Parodi di privilegiare interventi critici stimolati da lavori di altri, si vedano anche le osservazioni di Renato Serra, *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1934, p. 388.

¹⁹ Cfr. *Il testo critico delle opere di Dante*, in "Bullettino della Società Dantesca italiana", XXVIII, 1921, pp. 7-46.

scelta di quel tono somnesso, che mai cede il posto all'arrogante difesa delle proprie posizioni, e dove la recensione diviene un modo di dialogare, una forma di onestà intellettuale che consente a Parodi di non prescindere mai dalle acquisizioni altrui anche da quelle di chi muove da prospettive a lui completamente estranee²⁰.

Non resta di Parodi nessuno studio compiutamente articolato su Dante e la sua opera, ma solo quanto egli scelse di raccogliere in un volume dal titolo significativo: *Poesia e storia nella Divina Commedia*²¹, da cui forse converrà partire per provare ad enucleare alcuni tratti peculiari della sua critica dantesca.

In particolare qualche osservazione interessante potrà essere spogliata dai saggi che aprono e chiudono il volume, quindi collocati, per scelta stessa dell'autore, in posizione significativa, e dove le parole esordiali valgono a indirizzare il saggio verso una fascia il più possibile ampia di interlocutori:

Tra i miei molti e forse troppi scritti danteschi ne ho scelto un certo numero, che mi *paiono tali da poter esser letti senza difficoltà da qualunque persona colta*, poiché non riguardano questioni minute, filologiche o erudite, ma l'arte di Dante e il suo pensiero o i suoi sentimenti, in quanto si trovano in relazione *con la storia* del suo tempo e si sforzano di esserne attivi fattori (*Avvertenza*, p. 1).

E aggiunge, come a ribadire la sua ripugnanza per ogni faciloneria travestita da arroganza intellettuale:

²⁰ Così, recensendo il volume del Cesareo sulla *Vita Nuova*, da cui dissente in maniera radicale, osserva che il libro ha il merito «di contenere un'idea, che potrà piacere o non piacere, potrà esser anche combattuta, *come la combatterò io*, ma è sempre un'idea», cfr. "Bullettino della Società Dantesca italiana", XXI 1914, pp. 10-25, p. 10.

²¹ Si osservi (e non mi pare sia stato sufficientemente rilevato) che *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, Perrella, 1920, esce nel 1921 e che esattamente nello stesso anno vede la luce *La poesia di Dante* di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1921.

Oggi sono tutti esteti e critici; da parecchi anni si ostenta un grande disprezzo per la filologia e l'erudizione e si esalta la genialità. [...] Il mio [...] preferirei che paresse noioso e solido, piuttosto che brillante e superficiale (*Avvertenza*, p. 2).

Ma cosa significa per Parodi parlare di Dante? Significa innanzitutto, come sottolinea con forza in queste pagine iniziali, meditare intorno alla cultura italiana attraverso colui che meglio di altri ne incarna (e ne ha contribuito a formare) il carattere:

vorrei ch'esso [il primo articolo] fosse considerato quasi come un'introduzione generale al volume, che giovi a mettere al suo giusto posto la figura di Dante in quella travagliata e grandiosa storia (*Avvertenza*, p. 1).

E, congedandosi dai suoi lettori, ribadisce come Dante sia «il più nazionale dei nostri poeti», non solo per la sua indiscussa grandezza poetica, ma perché questa in lui si intreccia fortemente alla sua umanità:

Dante Alighieri è uno dei tre o quattro massimi poeti dei tempi antichi e moderni, i quali, anche soltanto per la gloria del loro nome, è naturale siano stati assunti a simboleggiare e quasi incarnare le loro patrie. Ma nessun poeta né Shakespeare, e tanto meno Goethe, non Virgilio, e per certi rispetti nemmeno il greco Omero, fu per un popolo così compiutamente e degnamente il suo simbolo com'è per gli italiani Dante. *Il quale anzitutto non fu soltanto un grande poeta, ma un grand'uomo, e anche come uomo è uno dei più nobili e compiuti e caratteristici rappresentanti della nostra stirpe* (*Dante poeta nazionale*, p. 389).

Si osservi come la passione etico-politica, senz'altro temperata da una grande misura critica, affiori nell'intero contributo, sebbene egli voglia respingere qualsiasi addentellato con l'attualità:

Questo articolo comparve per la prima volta nel Numero unico *Per la Dante Alighieri, nel XXV anniversario della sua fondazione*, 19 aprile 1914 (pubblicato a cura del Comitato di Milano). Non mi dispiace dirlo, perché non ho nulla da mutarvi dopo la guerra nazionale, ma non fu scritto per essa; e mi piace che non si possa giudicarlo ispirato da sentimenti estranei a quelli dell'obiettività critica, benché certo anche più nobili di essi o anche più necessari. (*Dante poeta nazionale*, p. 389, n.).

In questo cercare le ragioni dell'immortalità dantesca nella storia contro le troppe pagine di antiquari e filosofi, affiora in filigrana la voce «alta e potente» di Francesco De Sanctis, di cui Parodi scrive «[...] ciò che il De Sanctis cercava è ciò che noi tuttora sentiamo – e sempre sentiremo – la necessità di cercare: l'unità dell'uomo, l'interesse della personalità artistica»²². E un dialogo a distanza con De Sanctis si realizza anche nella scelta di lavorare intorno ad alcune grandi figure della *Commedia*: Francesca, Farinata, Brunetto Latini²³.

I saggi raccolti paiono dunque selezionare, senza certamente esaurire, alcune linee di fondo del suo pensiero in particolare rispetto alla *Commedia*. Naturalmente molti assunti del Parodi sono stati discussi, come la teoria della donna beatifica che lo conduce ad un'interpretazione non mistica della *Vita Nova* e a una lettura fortemente umanizzata della Beatrice della *Commedia*, la coincidenza della stesura del *Purgatorio* con la discesa di Enrico VII in Italia, la sua lettura dell'allegoria e altro ancora²⁴.

²² Cfr. *Francesco De Sanctis storico della letteratura italiana*, in "Il Marzocco", XXII, n. 12, 1917, p. 1.

²³ Si osservi che anche questi saggi che appaiono nel volume in forma di contributi autonomi sono il frutto sempre di un dialogo nel tempo con altri studiosi. È il caso della lettura di *If V* le cui tesi di fondo erano già state espresse rispettivamente nelle recensioni a E. GORRA, *Il soggettivismo di Dante*, apparsa in "Bullettino della Società Dantesca italiana", VII 1899, pp. 1-36 e E. PANZACCHI, *Il canto della pietà*, Ivi, VIII 1901, pp. 325-326, e a P. SAVJ LOPEZ, *Le sorelle di Francesca*, Ivi, IX 1902, p. 252.

²⁴ D. DELLA TERZA, s.v. *Parodi, Ernesto Giacomo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984², t. IV, pp. 315-318, pp. 316-317.

Personalmente, ritengo che si possa individuare come lascito principale e più duraturo del magistero di Parodi la capacità di coniugare lingua e letteratura attraverso l'attenzione alla verbalità di cui la poesia si sostanzia, fino all'analisi di ogni dettaglio sia esso lessicale, metrico, retorico.

Ora anche questa prospettiva di Parodi, centrata su una inesausta attenzione all'analisi di ogni singolo termine e della sua posizione all'interno del verso, ma anche del ritmo, dell'accento, del suono, affiora con chiarezza in quelle letture dei grandi canti della *Commedia*, dove lo studioso, mettendo a frutto l'antica tradizione della *lectura Dantis*, rilanciata proprio a Firenze il 27 aprile 1899, concepisce un attraversamento del canto che intreccia magistralmente ri-narrazione ed esplicazione, senza però che mai il critico si sovrapponga al poeta. Egli riesce così a coniugare l'intelligenza del dettaglio e la passione del lettore in grado di godere la poesia con lo stupore della "prima volta" e capace di emozionarsi di fronte alla tragedia delle umane passioni²⁵.

Ecco allora la bella lettura del canto di Francesca dove il lettore è accompagnato per mano a notare dettagli che sarebbero sfuggiti ad occhi meno acuti, a comprendere – grazie alla parafrasi – luoghi oscuri, infine a penetrare la costruzione interna della scrittura dantesca. Vediamo così Parodi soffermarsi su quelle due terzine aperte dalla violenta sinestesia del verso 28 *Io venni in loco d'ogne luce muto*, quasi che anche la luce ammutolisce di fronte ad un così tragico scenario:

[...] una breve ma grandiosa e terribile sinfonia di due terzine, dove, invece degli squilli degli ottoni e dei gemiti degli archi, accordano e mescolano i loro caratteristici suoni le varie vocali e conso-

²⁵ Il destino delle grandi figure della *Commedia* diviene infatti occasione di più intime interrogazioni sulla complessità dell'uomo e delle sue passioni, e le domande e le emozioni che Parodi attribuisce a Dante sono anche le sue, come di fronte alle anime dei lussuriosi «È questa dunque la mèta dell'amore? Dunque l'amore è male, e più inesorabile e crudele percuote e annienta gli spiriti più eccelsi?» (p. 38).

nanti, ottenendo un potente effetto imitativo: l'*u* lungo e cupo, che suscita in noi la paura della tenebra e del mistero, e l'*e* e l'*a* che alternano i colpi stridenti e i colpi secchi e chiari, come gli schianti del vento, e l'*i*, che miagola rabbiosa, e le *r* frequenti e le altre consonanti che s'addossano l'una sull'altra, come percotendo insieme con clangori metallici (*Francesca da Rimini*, p. 35).

E si rilegga ancora il ragionamento di Parodi intorno al termine "pace": *noi pregheremmo lui della tua pace* collegandolo al fiume che connota la sua patria:

Anche il Po, che discende alla marina di Ravenna, e i "suoi seguaci", i fiumi che vanno con lui, pare a Francesca che anelino al momento d'aver pace, di scomparire, di dimenticarsi nel mare (*Francesca da Rimini*, p. 43).

E muovendo da quel «triplice grido *Amore, Amore, Amore! Anzi Amore e morte!*» (p. 44) che inaugura il racconto della tragica storia per bocca di Francesca, Parodi ribalta la soave immagine di donna tratteggiata dal De Sanctis in quella di una creatura appassionata, violenta, ancora scossa dall'odio verso il marito assassino: «Ella non conosce scusa né pietà per chi ha colpito il suo amore e ha precipitato lei e il suo Paolo nella dannazione eterna» (*Francesca da Rimini*, p. 47).

Ma anche la giacitura degli accenti diviene sostanza di poesia, eccolo di fronte ai vv. 46, 7 del canto X *Fieramente furo avversi / a me, ed a' miei primi ed a mia parte*, osservare:

Farinata pronuncia col tono dell'uomo gravemente sorpreso quel lungo avverbio *fiéraménte*, sul quale s'indugiano i principali accenti di tutto il verso; un altro accento è sopra *a me*, ma altri anche più forti, io credo, sul commosso *ed a' miei primi ed a mia parte*, il quale segna come un crescendo di cruccio: Farinata, anche più dell'offesa fatta a sé, sente quella fatta a' suoi maggiori, alla parte... (*Farinata*, p. 349).

E ancora nell'attacco di *If* 15, dove Dante descrive lo stupore delle anime dei sodomiti di fronte ai due pellegrini:

La sua fantasia è così piena dell'orrore presente che anche il verso [...] evoca col suono un'immagine di paesi orridi e tetri, e gli stessi nomi locali danno *strane suggestioni acustiche di fiamme e di guizzi: poi è un sordo rumore d'ondata* che cresce muggendo e precipita ad un tratto con fragore dall'alto; e, all'improvviso, come se il nuovo spettacolo del mare, dal Poeta stesso evocato, avesse lietamente distratto la sua turbata fantasia, *una musica di vocali chiare e squillanti* ci annunzia che il cielo si rasserena e apparisce la limpida luce d'Italia. *Così la poesia, senza perdere i suoi precisi contorni, s'esalta alla potenza indefinitamente suggestiva della musica* (Brunetto, pp. 167-168).

In particolare la rima al cui «tintinnio [...] in fine del verso, si risvegliano le altre rime dormienti in fondo al pensiero, e [...] volano in frotta al richiamo, col loro corteggio di nobili vocaboli, di colori e di immagini»²⁶, rappresenta occasione di altre interessanti notazioni, come nel caso dell'attacco di *If* 15:

Quelle aspre rime *margini, aduggia*, con quel non so che di rozzo e d'incomposto ch'è loro proprio e tanto contribuisce a dipingere il selvaggio squallore della scena, se ne traggono dietro altre non meno aspre e bizzarre: bisogna giungere fino al quattordicesimo verso per trovare una rima con una sola consonante (Brunetto, p. 167).

Ma anche in quei luoghi dove prevale l'attenzione all'aspetto linguistico della lingua letteraria, l'analisi non si esaurisce nella ricerca della collocazione di un singolo lemma, né del suo etimo, ma diviene riconoscimento di una volontà d'autore che, nel prelevare quel termine

²⁶ Cfr. E. G. PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, in "Bullettino della Società Dantesca italiana", III 1896, pp. 81-156 (ristampato nella raccolta *Lingua e letteratura*, cit., II, pp. 203-273, a p. 208).

e nel collocarlo in una determinata posizione all'interno del verso, opera una scelta consapevole e non necessaria.

Così di fronte a quel verso dove Dante riesce a racchiudere la grandezza della figura di Farinata *Dalla cintola in su tutto il vedrai* Parodi, dopo aver rilevato la forza di quel *tutto* che lascia giganteggiare la figura del grande ghibellino, preceduto da *in su* che «dà la spinta alla nostra fantasia verso l'alto» pare disturbato da quel verbo posto in rima *vedrai* e solo in nota – quasi a non voler interrompere la sua passeggiata attraverso la selva del linguaggio dantesco – osserva:

credo che Dante non si sarebbe lasciato così prender la mano dalla rima, se *vedrai* non rispondesse in parte a quel suo istintivo bisogno, di poeta stupendamente visivo, di rappresentare sia i movimenti, sia le cose in diversi momenti successivi (p. 346, n. 2).

Ma anche in questi canti dove prevale una lettura appassionata, volta piuttosto a far emergere la straordinaria capacità dantesca di dare parola al «carattere di universale umanità» (p. 357) delle tragedie umane, la sua formazione di linguista riesce a metterlo al riparo da una critica volta a cercare solo l'uomo e le sue passioni. Lo mostrano le note testuali (spesso confinate nelle note a piè di pagina, per non disturbare il fluire del ragionamento) e mai fini a se stesse come *ruina* che lui interpreta come «il punto donde sbocca l'impeto ruinoso del tempo» (p. 35) o la discussione intorno alla complessa lezione *ci tace* (p. 43).

E soprattutto, lontano dall'opposizione crociana fra poesia e struttura, egli inaugura sempre la seconda parte della sua lettura chiedendosi quale sia il posto del canto all'interno dell'architettura dell'Inferno e della *Commedia*.

Così, terminata la lettura del V canto, Parodi esorta il lettore a chinarsi di fronte al genio dantesco, a gustare una tale altezza poetica, senza tuttavia dimenticare un'altra fondamentale domanda: «nell'economia del poema cosa rappresenta questo episodio?». E nella terzina posta esattamente al centro della seconda parte del canto, dove Dante

giudica ma comprende, e china gli occhi a terra consapevole di avere condiviso quello stesso mondo letterario che aveva distrutto gli amanti di Rimini, lo studioso addita non solo il collegamento fra le due parti dell'episodio, ma «il profondo significato morale» (p. 52) del canto.

E, a riprova di come la struttura rappresenti il tessuto memoriale dantesco, Parodi sottolinea le corrispondenze fra il canto di Farinata, il XV e XVI dell'*Inferno* e i canti di Cacciaguida e conclude «In tal modo nel *Paradiso* si ha quasi un riflesso idealizzato e sublimato di questo gruppo di canti dell'*Inferno*, e in un luogo come nell'altro il centro ideale è Firenze [...]» (*Farinata*, p. 357).

Dunque una lettura che ricolloca il canto all'interno della memoria complessiva del poema, proiettandolo sulla macrostruttura²⁷ (per usare termini moderni), sempre movendo, come si è detto, dall'inesausta attenzione ad ogni elemento linguistico, metrico, sintattico, semantico, una cura che in alcun modo soffoca la capacità di godere il testo, anzi risponde sempre ad un'esplicita scelta di servizio: rendere accessibile la complessità del linguaggio dantesco.

Su questa particolare attitudine di Parodi vorrei ancora avanzare qualche osservazione a partire dal saggio sulla rima nella *Divina Commedia* che, apparso nel «Buletto» nel 1896, sarà ristampato 20 anni dopo in *Poesia e storia* in forma assai scorciata. Come suggeriva già Folenà, il confronto fra due redazioni di un medesimo lavoro, ripensato e ristrutturato nel tempo, può aprire degli squarci su alcuni cambiamenti

²⁷ E ancora ragionando intorno all'uso delle fonti nella *Commedia*, ed in particolare del riuso del modello virgiliano nell'Antinferno e nell'Antipurgatorio, osserva: «L'Antinferno procedeva direttamente dagli insepolti degli inferni pagani, dall'*Eneide*: l'Antipurgatorio [...] sorse di contro ad esso per simmetrica corrispondenza [...] Le tendenze simmetriche, che quanto più si osserva più si scorgono connaturate colla mente di Dante, sono l'origine più vera di tali somiglianze; e solo per merito di esse noi sentiamo quegli spunti virgiliani riecheggiare anche qui, dove meno s'aspetterebbero, in così diverse e nuove melodie [...] Dante costruiva sui proprii fondamenti, e, posto pure che gli paresero migliori perché d'origine virgiliana, egli provvedeva soprattutto alla solidità, alla congruenza delle varie parti, all'armonia architettonica del suo grandioso edificio», cfr. *Intorno alle fonti dantesche*, in *Poesia e storia*, cit., pp. 203-232, p. 213.

lessicali, grafici, ma anche critici sopravvenuti in Parodi²⁸. Certo, anche la sede in cui il saggio è ricollocato condiziona la selezione operata.

Il compito che Parodi si assumeva, infatti, nella versione completa del saggio, da lui definito:

un modestissimo lavoro preparatorio [...] *che* non si occupa se non della rima e delle particolarità fonetiche e morfologiche dei vocaboli in rima e [...] si propone di paragonare l'uso di Dante coll'uso del suo tempo²⁹ (p. 204).

era, in particolare, quello di attingere alle straordinarie risorse del suo repertorio di storico della lingua per arrivare ad analizzare i vocaboli in rima nelle loro stratificazioni settoriali (dialettalismi, arcaismi, gallicismi, latinismi) e difendere Dante dall'accusa di irrazionalità linguistica, per esempio individuando in un crudo gallicismo il filtro anteriore dei volgarizzamenti. In questa direzione, lo sottolinea Dante della Terza: «la rima diventa la sentinella avanzata di tutto il linguaggio di D., la spia delle sue scelte lessicali, dell'ibridismo della sua formazione linguistica»³⁰, ma anche della sua capacità di instaurare un rapporto dinamico fra innovazione linguistica e volontà di dire, frutto di uno sforzo espressivo che mai si esaurisce in mero gusto ornamentativo, e dove lo sforzo di piegare la lingua e di ampliare il serbatoio linguistico non si fonda sull'arbitrio inventivo, ma «sulla forza rettificante e mode-

²⁸ Cfr. G. FOLENA, *Lingua e Letteratura*, cit., p. XLIII. Si notino per esempio alcuni mutamenti grafici *î* diventa *ii*; scrizioni come *traccie*, *scheggie* perdono la *î*; *codesto* scompare a favore del più generico *questo*.

²⁹ E. G. PARODI, *La rima e i vocaboli in rima*, cit., p. 204. Come dichiarerò in una sintesi fulminante Gianfranco Folena, in occasione del centenario della nascita, «quel saggio è un aprirsi *allo* spettacolo di una lingua letteraria nell'atto stesso della sua costituzione, nella sua grande ricchezza di forme e nella sua complessità stilistica». G. FOLENA, *Ernesto Giacomo Parodi*, cit., p. 394.

³⁰ D. DELLA TERZA, s.v. *Parodi*, cit., p. 315.

ratrice della norma rispetto all'ibridismo d'origine, rappresentato dall'«analogia»³¹.

Se alcune tesi qui sostenute possono ormai ritenersi superate (basti ricordare la difesa ad oltranza della rima perfetta, giustamente posta in discussione da Contini), restano validissimi altri assunti come quello dell'«incessante dare e ricevere» che lega la rima alla frase nel suo complesso, lo studio degli elementi costitutivi della lingua dantesca quali si evincono dalla sede rimica e il concetto di «ibridismo».

Nella seconda redazione, invece, si privilegia soltanto la parte iniziale, dove Parodi, spinto da *vis* polemica contro chi, come Domenico Gnoli, individuava nella sede rimica un ostacolo insuperabile alla libera espressione del pensiero e dell'indole del poeta, muove dal superamento del concetto romantico di ispirazione per giungere ad una definizione di «poesia come ostacolo e della rima come coscienza dell'ostacolo»³²:

una gran parte del godimento che proviamo al cospetto delle opere artistiche proviene, almeno nella sua origine, dall'oscuro sentimento delle difficoltà superate (*La rima*, p. 205).

E ancora poco dopo:

Se lo paragoniamo coll'Ariosto, ci sembra di vedere due giganti, che vadano insieme per una densa e intricata foresta; ma questi con un sorriso sulle labbra, gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i più comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino; *Dante va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli.* [...] Di questo giganteggiare della sua potenza poetica, *quanto sono più gravi le difficoltà*, di questo suo impetuoso prorompere, come nella gioia della liberazione, quando i ceppi paiono più stretti e più saldi, ci sono specchio fedele gli ultimi versi delle sue terzine, che riesco-

³¹ Ivi.

³² D. DELLA TERZA, s.v. *Parodi*, cit., p. 315.

no di solito i più vigorosi, i più concettosi, i più plastici; quelli, dove raggiunge la più alta espressione uno dei grandi caratteri del suo genio, l'associazione di due idee disparate in una sintesi potente, come scintilla che scocca nell'urto di due diverse elettricità (*La rima*, pp. 65-66).

Questo tema della difficoltà sembra quasi un suggestivo anticipo di quanto poi, seppure con più ampio sviluppo, dirà Gianfranco Contini in alcune delle sue memorabili pagine dantesche: è la rima il "centro di difficoltà": «una cosa sola col sentimento dell'amore e della vita difficili, dell'*ostacolo*, del superamento»³³:

Noi, quindi, nel nostro ufficio, del quale amiamo anche qui ricordarci, di modesti critici ed esegeti del testo di Dante, dovremmo porre quasi come un canone di critica dantesca, che fra due varianti, ugualmente appoggiate dai manoscritti, o fra due interpretazioni, ugualmente probabili, quella che contiene un'immagine e più s'allontana dalle vie battute dev'essere la preferita. (*La rima*, p. 65)³⁴.

³³ Cfr. G. CONTINI, *Introduzione alle Rime di Dante*, Torino, Einaudi, 1939 (ristampata in *Un'idea di Dante* cit., pp. 3-20, a p. 6).

³⁴ Scompaiono invece alcuni esempi illuminanti forniti in nota per sostenere la sua teoria: «Si vedano [...] *maturi* num. 1 n., *mirro* num. 17, *strupo* num. 19, *cola* num. 30, *at-tuia* e *ringavagna* num. 39 a, *flailli* num. 42 c, e anche *abborra* num. 39 b. [...] Una ricerca statistica, comparativa delle rime dantesche e di quelle dell'Ariosto, sarebbe qui opportuna, ma io mi limiterò ad osservare che confermerebbe le mie asserzioni, mostrando come sieno rarissimi in Dante e frequenti invece nell'Ariosto i diversi tipi di rima debole o trascurata: la rima in ispecie non di radicali; ma di desinenze, o quella di vocaboli che abbiano radice identica e soltanto diversità di prefissi [...]. In tutta la Divina Commedia, per esempio, gli avverbi in *-mente* non si trovano in rima che 14 volte, 6 nell'Inferno, 5 nel Purgatorio, 3 nel Paradiso; e tre sole volte, Inf. 8, 83 sgg. 14, 20 sgg.; Purg. 33, 70 sgg. due di essi rimano insieme» (p. 90 n.). Si tratta di una prospettiva critica di grande ricchezza per le sue ricadute in chiave testuale e che meriterebbe ulteriori approfondimenti, qui basti considerare appena il caso di *ringavagna* (*If*, 24, 12), par Sinteto verbale di conio dantesco, che, come si legge anche nell'apparato Petrocchi *ad locum*, presenta una varia *lectio* tra cui la lezione certo banalizzante *riquadagna*.

Sempre in questa direzione, se dovessi indicare un contributo che meglio di altri dimostra come prassi critica e riflessione teorica procedano in lui sempre affiancati potenziandosi reciprocamente, ricorderei la recensione al commento alla *Commedia* Scartazzini-Vandelli³⁵. Lo studio appare nel 1916, un anno dove lo sconvolgimento della guerra in atto sembra sollecitare a Parodi interventi legati all'emergenza politica, piuttosto che consentirgli di proseguire – come se nulla avvenisse – soltanto il suo lavoro di recensore e di studioso delle belle lettere³⁶.

La prospettiva da cui parte è che un critico degno di tale nome debba svolgere un ruolo vicario rispetto al testo, e fornire al lettore strumenti che lo rendano in grado di leggere, godere ed interpretare un'opera. Rispetto alle più ariose letture dantesche, le settanta pagine dedicate al “commento del commento” certamente mettono in ombra, anche se non soffocano, il gusto della lettura in favore di un'esegesi che, restituendo il giusto peso ad ogni minuto dettaglio, spiani la strada verso l'intelligenza del testo dantesco:

Io non ho in mente di cimentarmi ad una nuova e vera recensione dello Scartazzini-Vandelli, ma di mettere insieme *un certo numero di appunti* che possono avere valore, *se qualche cosa valgono*, per qualsiasi commento. In quanto infilo anch'io [...] la veste del recensore, *non mi propongo che uno scopo ben modesto* [...] riferirò certe *minime riflessioni* che son venute facendo [...] l'opportunità offertami dalla nuova ristampa di questo commento sarà per me usufruita, per raccogliere insieme brevi osservazioni di carattere vario, ma forse in prevalenza lessicali o linguistiche, che *non meriterebbero di esser messe più in vista di così* (pp. 330-331).

³⁵ *Note per un commento alla Divina Commedia*, già apparso in “*Bullettino della Società dantesca*”, XXIII 1916, pp. 1-67 e ristampato in *Lingua e Letteratura*, cit., pp. 329-398.

³⁶ Per averne conferma basterà scorrere i lavori prodotti da Parodi in quell'anno, cfr. G. POLENA, *Lingua e Letteratura*, cit., pp. CXIII-CXVII.

Al di là della modestia delle sue dichiarazioni d'intenti, è invece difficile non essere colpiti dalla densità delle conoscenze mobilitate e dominate senza sforzo apparente, dal supporto di una memoria testuale, usufruita senza il supporto degli elementi di cui disponiamo oggi, che trascorre dagli autori latini a quelli della tarda antichità, a San Tommaso. A titolo di esempio, si rileggano le note a *If* 5, 60 *Tenne la terra che'l Soldan corregge* (pp. 343-344), dove Parodi, sollecitato dalla confusione fra l'antica Babilonia assira e quella egiziana in cui Dante sarebbe incorso, ne ricerca le ragioni possibili scavando in quei testi che con buona probabilità hanno rappresentato il tessuto ideologico-culturale su cui il poeta ha costruito la sua rete di riferimenti: autori che vanno da Orosio al *Roman de Thèbes*, per risalire a più antichi modelli quali Plinio, Strabone, Plutarco, fonti dunque non necessariamente usufruite in modo diretto. Parodi infatti sembra estraneo ad una ricerca sulle fonti fondata necessariamente su un'ipotesi di legame diretto e irrinunciabile fra un primo ed un secondo, anzi, mostrandosi in questo assai moderno, contesta in altri lavori chi voglia ridurre il genio dantesco ad un centone di citazione allotrie³⁷. Ciò non gli impedisce, grazie alla straordinaria padronanza della letteratura classica, di suggerire qua e là la presenza di autori di cui Dante poteva essersi servito, e in particolare di insistere sulla presenza di Seneca e non solo il Seneca "morale", ma anche il tragediografo, sulla cui conoscenza da parte di Dante ancora si discute³⁸. Ma merita di essere rilevata la notevole consuetudine con i testi antico francesi: il *Roman de Thèbes* (pp. 344, 362), il *Roman de la Rose* (p. 371), testi epici (pp. 358, 373) utilizzati sempre, varrà la pena sottolinearlo, non come sfoggio ridondante e accumulo

³⁷ *Intorno alle fonti dantesche*, cit.

³⁸ Si veda su questo punto anche E. G. PARODI, *Le tragedie di Seneca e la "Divina Commedia"*, in "Bullettino della Società dantesca", XXI 1914, pp. 241-252. Anche questo intervento, come sempre accade nello studioso Parodi, muove da un lato dallo stimolo di un lavoro altrui e dall'altro dal desiderio di tornare ad analizzare i dati a disposizione, riordinarli secondo il livello di importanza e integrarli con nuove indicazioni.

indistinto di materiali più o meno pertinenti, ma come richiamo utile a dipanare il senso di un'immagine, a sciogliere l'etimo o il significato di un termine. Preziosa in questa direzione anche la sua accurata preparazione linguistica che gli consente una ricchissima messe di osservazioni minute, ma esemplari come per "agugna" *If* 6, 28: «io posso citarla da un vocabolario manoscritto del dialetto garfagnino [...]» (p. 347); "strupo" *If* 7, 12: «Si possono aggiungere per la forma con metatesi molti esempi del latino tardo e medievale [...] Orosio [...] secondo il celebre codice laurenziano, *strupa* [...]» (p. 347), o "raccolgi" *If* 18, 18 (p. 351) dove, per supportare l'interpretazione di Vandelli che si tratti di una terza persona singolare, aggiunge esempi tratti da quei codici conservati nelle biblioteche fiorentine da lui tanto a lungo compulsati.

E tuttavia l'attenzione al singolo dettaglio si innesta sempre all'interno di commento mosso da una volontà di non cedere alla tentazione della raccolta indistinta di osservazioni più o meno pertinenti. Ecco allora Parodi³⁹ esortare i critici a far risaltare, all'interno del ventaglio delle ipotesi possibili, «i vari gradi di probabilità» e non cadere dunque in quel vizio che rimprovera a Scartazzini «di dire e disdire, che tradisce l'irrisolutezza del suo giudizio» (p. 335), dunque ad assumersi il coraggio della scelta per esempio nell'esegesi al tormentatissimo Veltro «Se non abbiamo ancora (gli elementi per risolverla) dopo sei secoli quando li avremo?» (p. 336).

Dunque il testo letterario va rivendicato prima di tutto come un oggetto da rispettare, l'ombra in cui l'esegeta deve porsi (e pochi come Parodi sembrano aver amato questa collocazione) è la posizione che compete a chi non è l'autore, ma è al servizio dell'autore stesso e dei potenziali lettori. L'intellettuale apre lo scrigno, ma non è lui il tesoro,

³⁹ Anche se Parodi stesso sembra rifuggire da prospettive critiche definitive, tanto che parlando delle sue stesse ipotesi non esita riconoscere di avere a lungo «dubitato e oscillato» (p. 343), o di avere «rinunciato da un pezzo a una sua vecchia spiegazione» (p. 379).

semmai ha solo le chiavi o la combinazione. E forse potremmo concludere lasciandolo parlare:

La mia conclusione è molto semplice, quasi volgare. Mi parrebbe risoluzione non solo patriottica (se oggi si può invocare impunemente il patriottismo) ma utile e ad amici e a nemici, lasciare in pace i filologi ad imparar sempre meglio il loro serio e necessario mestiere. I soli consigli convenienti che essi possano accettare, sono di allargare lo sguardo, di fissarlo con sempre più vivo interesse nelle cose importanti, di mettere in moto quanto più è possibile il pensiero⁴⁰. (p. 23).

⁴⁰ Cfr. *Il dare e l'avere*, cit., p. 23.