

SERGIO ANTONIELLI

Giuseppe Parini

Firenze, La Nuova Italia, 1973

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 70)

Nuova presentazione di Alberto Cadioli e Edoardo Esposito

Edizione digitale a cura di Simona Chiodo

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



SERGIO ANTONIELLI

Giuseppe Parini



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

NOTA ALL'EDIZIONE

L'edizione digitale del volume Giuseppe Parini di Sergio Antonielli che qui appare ripropone la prima edizione a stampa del volume (La Nuova Italia, Firenze, 1973).

Occorre precisare che pur conservando le scelte redazionali originali si è resa opportuna una revisione complessiva del testo con la finalità di renderne ancora più accurata l'edizione. In particolare, gli interventi apportati nell'edizione digitale sono i seguenti: i refusi presenti nell'edizione del 1973 sono stati corretti; i riferimenti bibliografici in nota sono stati uniformati, in linea con i criteri dominanti utilizzati nel volume stesso.

L'edizione è introdotta da una Presentazione di Alberto Cadioli ed Edoardo Esposito, a nome del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano.

Simona Chiodo

PRESENTAZIONE

Il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano è lieto, attraverso questa edizione telematica, di mettere nuovamente a disposizione degli studiosi un libro da tempo fuori circolazione, e di onorare così, alla scadenza ventennale della morte, la memoria del suo autore.

Sergio Antonielli ha insegnato in questa Università, prima come assistente volontario di Mario Fubini e quindi come docente, dal 1949 al 1982, dando particolare impulso allo studio sulla letteratura del Novecento e lasciando in chi lo ha conosciuto una precisa e grata memoria di umanità e di saggezza, il senso di una presenza fatta di tolleranza e di rispetto, nei confronti dei testi come delle persone, di una cultura che niente imponeva e che tutto permeava: l'insegnamento, dunque, che anche nei templi del sapere più conta, oggi non meno di ieri. Il suo metodo critico, pur attento alle sollecitazioni e alle necessità dell'aggiornamento metodologico, si è qualificato nell'ambito di uno storicismo e di una lettura "di gusto" che le tendenze e le polemiche degli anni Settanta e Ottanta hanno posto in ombra, preferendovi i riferimenti della semiotica o della ricezione, e le più moderne parole d'ordine della testualità e dell'intertestualità. Sapeva bene Antonielli, di tutto ciò, valutare l'importanza, ma la sua critica si nutriva della ricerca più avanzata senza sentire il bisogno di esibirne le credenziali, e il suo linguaggio ha preferito mantenere la cordialità e l'eleganza della tradizione umanistica, capace di *docere* non meno che di intrattenere.

Proprio questo libro, del resto, mostra come la storia e il gusto costituiscano *humus* e riferimento indispensabile per una critica che non si esaurisca nella mera applicazione di metodo e che aspiri ad essere parte di un discorso culturale più ampio, capace di coniugare la conoscenza della letteratura non solo nazionale con la consapevolezza dei rapporti che stringono sempre stile e società. Basti osservare come il nome di Pope, spesso avanzato come precedente ed esempio dell'ironia pariniana, soprattutto per la declinazione eroicomiche

del discorso, sia qui finalmente citato con l'attenzione e la precisione che merita, e sia di conseguenza giustamente distinta la divertita dimensione del famoso poemetto *The Rape of the lock* dall'impegno etico che caratterizza l'*Essay on Man*, l'una e l'altro diversamente cooperanti nel complesso quadro del *Giorno*.

Numerose, del resto, sono le affermazioni e le puntualizzazioni che rendono significativo questo studio nella bibliografia pariniana e che, offerte come sono nel flusso discreto di una scrittura elegantemente comunicativa, vengono con naturalezza assorbite e fatte proprie dal lettore senza che si avverta la forza che, anche polemicamente, le distingue da altre e consimili posizioni critiche. Così si dica dei discussi legami del poeta con l'Arcadia, a proposito dei quali Antonielli mostra come "i caratteri salienti dell'arte matura del Parini hanno la loro forza e il loro fascino nell'essere preceduti, anzi motivati da una mai rinnegata esperienza arcadica" e come la sua arte si qualifichi proprio nella capacità di tenere presente un vasto arco di esperienza storica componendone in equilibrio le diverse istanze. Analogamente si dica delle riserve espresse via via ora sull'intrinseco valore dell'opera pariniana, ora sulla stessa statura morale del poeta, a proposito delle quali si invita anzitutto a meditarne le ragioni, riconducendo esse stesse alla giusta considerazione storica.

Si citi infine la sottolineata continuità che caratterizza l'evoluzione della poetica pariniana: che si potrà anche dire incline, con il passare degli anni, al neoclassicismo: purché non si intenda questo come "una congiuntura culturale che sorprenda il poeta e lo renda diverso rispetto a quello che ha fatto fino a un certo punto della sua vita", trattandosi piuttosto secondo Antonielli di uno sviluppo "del suo classicismo, armonico e coerente" e della "maturazione della sua personalità" (sulla questione si insiste in nota, mettendo in guardia dal pericolo di "aggravare il discorso sulle discontinuità, sulle fratture interne all'opera di un uomo-scrittore che seppe non venir meno per tutta la vita alle sue scelte fondamentali"); tanto che dell'esempio del Parini ci si ricorderà, al di là del neoclassicismo, in ambito romantico: e sarà persino il Leopardi, che pur gli negava com'è noto "forza di passione e di sentimento", ad essergli debitore (cosa che Antonielli dimostra finemente sui testi).

Ancora si dovrà sottolineare l'originalità con cui Antonielli si richiama, per svolgere le implicazioni relative alla scelta retorica dell'antifrasi e dell'ironia nella costruzione del *Giorno*, alle pagine freudiane sul *Witz* e al motivo dell'inibizione aggirata dal motto di spirito. Il Parini, infatti, "ricorrendo alla formula del dire una cosa mediante il contrario, supera l'inibizione"; e proprio l'interpretazione freudiana aiuta a comprendere le ragioni del venir meno, nel corso degli anni, della vis polemica dell'autore se si guarda al "consenso nobile e governativo" che la pubblicazione del *Mattino* e del *Mezzogiorno* avevano suscitato: "Con questo consenso, con questo successo venivano a cadere in buona parte le inibizioni di ordine esterno, dal momento che, seguitiamo con Freud, nel discorso spiritoso c'è sempre alcunché di ribelle e l'invettiva verbale, adatta a una società civile, può sostituire la violenza vietata dalla legge".

Non sarà il caso di aggiungere se non qualche precisazione bibliografica. Quest'opera, pubblicata nel 1973, impegnò Antonielli fra il 1967 e il 1969, riassumendone la riflessione maturata negli anni della collaborazione con Fubini (si ricorderanno le dispense del 1951 e 1952 *Dall'Arcadia al Parini e Il Parini e il "Giorno"*) e già personalmente intrapresa a proposito del volume di Lanfranco Caretti Parini e la critica (se ne veda la recensione in "La Rassegna della letteratura italiana", ottobre-dicembre 1953). Altri momenti di questa frequentazione potrebbero essere indicati, più che nel saggio *Il gusto figurativo del Parini (a proposito del "Messaggio")*, apparso in "Belfagor" nel gennaio 1969 e organicamente ripreso nel volume, nei successivi interventi del 1975 *Il Parini, il Porta e la poesia milanese* (negli Atti del Convegno di studi *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*), e nella relazione *Motivi della cultura e della poesia del Parini* tenuta nello stesso anno al Convegno internazionale *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano* (poi negli "Atti dei Convegni Lincei", 1977, n. 26).

Ma, nella sintesi del *Giuseppe Parini*, anche queste successive indagini si può dire siano sostanzialmente anticipate, e presenti soprattutto nel punto di vista che organicamente struttura il volume e che anche in altre occasioni fonda le osservazioni del critico sulla tradizione lombarda (basti il riferimento a Carlo Emilio Gadda): quello di una letteratura civilmente impegnata, di un'arte che si sostanzia di una non opportunistica moralità; la moralità in cui Antonielli, romano di nascita e di educazione, si era riconosciuto e che, nella lunga e preziosa attività svolta presso l'Ateneo milanese, a tutti ha insegnato ad apprezzare.

Alberto Cadioli
Edoardo Esposito

INDICE

Mito e ambiguità	p. 1
La certezza del <i>Messaggio</i>	12
Ripano Eupilino	36
Il <i>Saggio sopra l'uomo</i>	47
Moralismo milanese e realismo letterario	65
Intorno a <i>La vita rustica e La salubrità dell'aria</i>	78
Intorno a <i>La impostura</i>	93
Alcune altre odi. <i>Alla Musa</i>	107
L'ordine risplendente e l'imperfezione del <i>Giorno</i>	124
L'ironia del <i>Giorno</i>	139
Alcuni caratteri di un poema-saggio	149
Il Giovin Signore	163
<i>Indice dei nomi</i>	177

MITO E AMBIGUITÀ

Fra le operazioni di rituale osservanza nel campo degli studi pariniani, c'è quella di riferirsi alla trasfigurazione mitica del poeta, che si ebbe nel secolo scorso. Si citano i momenti maggiori, nomi e testi, del processo trasfiguratorio. Si comincia dal Reina, il discepolo fedelissimo, per giungere al De Sanctis e al Carducci attraverso il Monti, il Foscolo, il Leopardi. Si ricorda l'ammirazione, quanto meno giovanile, del complicato Manzoni. Si ricorda come perfino il Verri, quel Pietro Verri che aveva scritto sul *Caffè*, all'uscita del *Mezzogiorno*, parole di severo dubbio sul poeta, e che forse non era mai riuscito a perdonare, più che il simmetrico endecasillabo del « – commercio – alto gridar; gridar: – commercio! – », la « fanatica voce » che segue, facesse poi parziale ammenda con la commossa relazione della virtù dimostrata dall'uomo, quando si trovò ad essere municipalista suo collega. « Un uomo un po' pedante », è vero, « ma illuminato sui principi della scienza sociale e di molta probità ». Un uomo « fermo ed energico », « virtuoso e fermo », « deciso per la giustizia », che talvolta piangeva per lo sdegno e così fatto non poteva non essere dimesso dalla Municipalità. Lui, Verri, non piangeva. Fremeva. E amava il Parini uomo. « Fremo e lo amo come un uomo di somma virtù ». Siamo alla fine del secolo: gli spiriti illuminati sui principi della scienza sociale sono già in grado, prefoscolianamente, di fremere e amare, di dare all'uomo quello che non si può dare al poeta. Giusta perciò anche la citazione del Verri. Siamo propriamente alla fase iniziale di come venne a formarsi un mito romantico.

È come tutti sanno il mito dell'uomo dalla intemerata coscienza morale, del « personaggio più dignitoso ed eloquente » che Jacopo-Ugo

abbia mai conosciuto, il quale freme, parlando a lungo della sua patria, per le antiche tirannidi e per la nuova licenza, e diventa nei *Sepolcri* il sacerdote di Talia al quale si può fare, abilmente parineggiando, letterario omaggio. « Fu eziandio » questo mitico uomo « di singolare innocenza, pietà verso gli infelici e verso la patria, fede verso gli amici, nobiltà d'animo, e costanza contro le avversità della natura e della fortuna » secondo il Leopardi che nel dialogo *Il Parini ovvero della gloria* lo promuove a simbolo di una sua dolorosa pedagogia. « È il primo poeta della nuova letteratura, che sia un uomo, cioè che abbia dentro di sé un contenuto vivace e appassionato, religioso, politico e morale ». L'epigrafe del De Sanctis, concludendo il processo di trasfigurazione, sostanzia il mito di tutte le ragioni storiche e critiche del Risorgimento. Il Carducci, da parte sua, si studia di trasferire dall'uomo al letterato gli aspetti più degni di ammirazione. Si propone, come è stato notato, di rovesciare la tesi del De Sanctis. Ma non per questo riesce a sottrarsi al fascino del personaggio dignitoso ed eloquente, anzi arricchisce il mito di quell'elemento « plebeo » che viene a renderlo significativo del momento in cui la nazione italiana, per attingere forza, si volge al vivaio della sua plebe¹. Non pochi limiti pone il Carducci all'uomo. Ma non può fare a meno di chiedere all'uomo l'energia che deve animare l'ammirato classicismo del letterato:

La poesia del lombardo procede, appassionata e appassionante tuttavia più di passo in passo, ad una procellosa ricognizione morale. Questo plebeo, venutosene dalla sua aria montanina con quella rigida nutrizione fisica che dispensa l'energia alle fibre per fin nell'aspetto esteriore, quell'energia che fa la forza dell'intelligenza e l'ardire dell'immaginazione... con la estetica in somma etica, ora, in quella sua condizione tra il precettore e il domestico... divenne uno scrutatore sarcastico, un ribelle morale, un inquirente e giudice inesorabile. Spiriti come quello del Parini l'educazione classica intimamente operando gli raddrizza, gli solleva, gli agguaglia a tutti ed a tutto².

Nella mente del Carducci, come in quella del De Sanctis, del Leopardi, del Foscolo, l'immagine del poeta del *Giorno* e della *Caduta* resta sempre un po' quella del ritratto che ci ha lasciato Francesco Reina:

Una strana debolezza di muscoli lo aveva renduto dalla nascita gracile e cagionevole; ma la sua prima giovinezza piena di brio e di alacrità non risentissi punto

¹ G. Carducci, *Il Parini minore*, ed. naz., p. 50: « Il vivaio delle forze d'una nazione è, storicamente intesa, la plebe ».

² G. Carducci, *Il Parini minore*, ed. naz., p. 28.

di quell'incomodi che tanto grave gli rendettero la virilità e la vecchiaia. A ventun anno soffrì egli una violenta stiracchiatura di muscoli, ed una maggiore debolezza, perloché gambe, cosce e braccia cominciarongli a mancar d'alimento, ad estenuarsi, e a perdere la snellezza e la forza sì necessarie agli uffizi loro. Credevasi da principio che il suo andare lento e grave fosse una filosofica caricatura, ma presto si conobbe proceder ciò da malattia la quale crebbe in guisa da togliergli il libero uso delle sue membra. Egli è però da avvertire che tanta era in lui la dignità e maestria del portamento, del porgere, e dello stampar l'orma, che ogni gentil persona era obbligata alla meraviglia, veggendo il suo difetto. Statura alta, fronte bella e spaziosa, vivacissimo grand'occhio nero, naso tendente all'aquilino, aperti lineamenti rilevati e grandeggianti, muscoli del volto mobilissimi e fortemente scolpiti, mano maestra di bei moti, labbra modificate ad ogni affetto speciale, voce gagliarda, pieghevole e sonora, discorso energico e risoluto, ed austerità di aspetto raddolcita spesso da un grazioso sorriso, indicavano in lui l'uomo di animo straordinariamente elevato e concigliavangli una riverenza singolare³.

L'uomo di animo straordinariamente elevato, anche alto di statura, degno di singolare riverenza, non cammina semplicemente ma per vittoriosa costanza contro le avversità della natura stampa l'orma. Soprattutto, ha una bella testa. Comincia anche la tradizione figurativa e di costume della bella testa dai « lineamenti rilevati e grandeggianti », dai « muscoli del volto mobilissimi e fortemente scolpiti », meglio ancora se dal naso dantesco aquilino. Perfettamente attendibile che da un uomo simile venissero pronunciate, con voce gagliarda, incisive sentenze da tramandare ai posteri. Comincia anche la tradizione dei magnanimi gridi assembleari, dei quali è ricca la storia parlamentare d'Europa dalla rivoluzione francese fin quasi ai giorni nostri. Il gesto risolutore. Il grido che fa storia. « Viva la repubblica, morte a nessuno ».

I miti, le convenzioni, non si formano a caso. Quello del Parini fu uno dei molti miti che aiutarono gli Italiani a prendere coscienza del loro risorgimento. Ma come tutti anche fanno, la critica posteriore al Carducci suole riferirsi ad esso non tanto per ricebrarne i fasti, quanto per valutarne storicamente le proporzioni e per contrapporgli la ricostruzione di

³ Questo ritratto, nel primo volume delle *Opere* del Parini curate da F. Reina, Milano 1801-1804; dà ad esso giusto rilievo il Fubini nell'antologia diretta da L. Russo, *I classici italiani*, II, Firenze, Sansoni, nuova ed. riv. 1950. Il Fubini riporta anche le parole del Verri alle quali ci siamo riferiti. Sul Carteggio dei fratelli Verri, dello stesso Fubini, si veda il saggio in *La cultura illuministica in Italia*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 2^a ed. riveduta e accresciuta, 1964. Dei giudizi sul Parini contenuti nel Carteggio tratta G. Petronio in *Parini*, Storia della critica, Palermo, Palumbo, 1966.

un Parini « reale », quale cioè verrebbe a risultare dalle scaltrite operazioni di una moderna, spassionata storiografia. La rievocazione del mito dà risalto alla qualità critica del discorso. Cosicché, abbandonato l'uomo dalla coscienza catoniana, il vate, il ribelle morale alla storia più che altro politica del secolo decimonono, si passa allo studio del poeta nel quadro preciso del tempo suo. Si osserva come gli stessi scrittori che hanno rappresentato i momenti caratteristici del processo di trasfigurazione diano poi del poeta, e anche dell'uomo, in altri luoghi o tempi dell'opera loro, assai diversi e talora contrastanti giudizi. Se il Foscolo poeta e narratore ha dedicato al Parini gli elogi dell'*Ortis* e dei *Sepolcri*, con ben altre parole si esprime in veste di critico nel saggio pubblicato a Londra sotto il nome di John Cam Hobhouse. Nello *Zibaldone*, il Leopardi emana la famosa sentenza secondo cui il Parini « non aveva bastante forza di passione e sentimento per essere vero poeta ». Il De Sanctis, al momento di confrontare la statura dell'uomo con quella del poeta, è costretto a porsi il problema dell'ironia e tende ad attribuire al genere satirico i difetti di cui vorrebbe immune il poeta. Il Carducci, sempre in dubbio fra il « conservatore » e il « plebeo », trasferisce, è vero, su un nuovo piano d'interesse critico il Parini artista, ma nell'intento, peraltro confuso, di ricondurre l'uomo alle giuste proporzioni storiche, passa il segno con alcune note di biasimo che incidono fortemente sulla complessiva moralità pariniana:

Il deismo e la teologia e la frase sul cittadino Cristo e le rime d'argomento religioso, esercizi accademici per occasione freddi e a tesi, non tolgono che il Parini non sia il poeta nostro naturalmente men cristiano del secolo passato, che e' non fosse un prete, lasciamo sfuggire l'epiteto, scandaloso.

Danno e peccato vecchio d'Italia, secondo il Carducci, « l'aver voluto o dovuto transigere così spesso co' chierici che fossero buoni letterati o patrioti ». In conclusione: « E facciam le prediche della continenza artistica e della virtù civile su gli esempi d'un poeta che mancò a' suoi primi doveri di prete »⁴. Difficile ricostruire il mito, sia pure in senso letterario, dopo una simile predica sul prete-uomo. Non per niente il Carducci, nonostante la tesi dell'estetica etica, ogni volta che si trovò ad abbandonare il solido terreno delle rievocazioni erudite, o delle non poche usufruizioni canturine⁵, fu poi costretto a contraddirsi.

⁴ G. Carducci, *Il Parini minore*, ed. naz., pp. 23-24.

⁵ Da C. Cantù, *Labate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, Milano, Gnocchi, 1854.

Ma il mito, in senso vero e proprio, non c'interessa più, nemmeno in chiaroscuro. C'interessa piuttosto la sua interna contraddittorietà, l'oscillazione continua fra i due termini, l'uomo e il poeta, in astratto ambedue suscettibili di trasfigurazione, in concreto generanti conflitto e ammirazione ambigua. Con le stesse parole, diversamente citate o combinate, di chi ha costruito il mito, si può costruire l'immagine demistificata del Parini. Perché? Solo per diversità di tempi e di intenti nello scrittore? O non è forse possibile individuare nella divaricazione dei giudizi i termini estremi entro i quali si muove e si tormenta un'intera tradizione critica?

Rileggiamo il famoso passo del Verri sugli errori del Parini nel trattare il ridicolo:

Taluno vuol porre in ridicolo un giovane nobile, ricco, voluttuoso e spensierato; e per ciò fare me lo descrive superbamente vestito, e circondato nella persona di tutta la più squisita eleganza che sappia inventare sulle rive della Senna l'ultimo raffinamento del lusso; l'aria ch'ei fende è imbalsamata da profumi deliziosi che spirano dal suo corpo, che non sembra mortale: ci discende le scale dopo aver ricevuto i servigi e gli omaggi d'una schiera di salariati adulatori; si gitta entro un dorato cocchio mollemente, e preceduto da riccamente gallonati lacchè rapidamente percorre le strade della città che lo dividono dalla sua bella, dove riceve l'accoglienza la più distinta. Dico che colui che per questa strada prende a maneggiare il ridicolo manca di giudizio per ben maneggiarlo, poiché nessuno facendo il confronto di sé medesimo colla pittura di quel Ganimede potrà mai sinceramente sentire la superiorità propria sopra di esso né ridere di cuore per conseguenza. Il solo sentimento che da pitture sì bene espresse può nascere è il desiderio di poter fare altrettanto.

Sorride, il Carducci, della leggera osservazione⁶, e nel citare il passo ne attribuisce lo spirito all'intento anticlassicistico del Verri. Quello che gli sfugge, è che il Verri non si esprimeva così per esclusive ragioni di coerenza polemica, o per un sottile gusto della malignità, ma perché aveva colto e poneva, seppure in termini psicologici, un vero e proprio quesito critico. Iniziava un tema critico di ricerca letteraria denunciando un errore tecnico del poeta che aveva presentato come degno di ammirata emulazione ciò che avrebbe dovuto essere oggetto di sprezzante polemica. Noi possiamo dire che il Verri non aveva saputo valutare la potenza dell'ironia pariniana. Ma il tema critico che aveva posto, cioè quello della irresoluzione fra volontà pole-

⁶ G. Carducci, *Il Parini maggiore*, ed. naz., p. 84; il passo del Verri, secondo la citazione del Carducci.

mica e vagheggiamento estetico dell'oggetto di polemica, odio e amore del mondo nobiliare, avrebbe trovato ampio svolgimento negli studi sul Parini, quelli del Carducci compresi, fino alle pagine di Domenico Petrini e oltre⁷.

C'è sempre qualcosa di più di quello che finora si è visto, tanto nei giudizi celebrativi, quanto in quelli riduttivi. C'è il segno di un turbamento continuo, di un'insoddisfazione, di una impossibilità di possedere criticamente ciò che per altro verso non si riesce a non ammirare. Turbato e insoddisfatto è il Foscolo del saggio londinese, il quale inizia con mente lucida altri fondamentali temi di ricerca, accenna ai favori che la rivoluzionaria poesia del Parini ebbe presso i nobili e i governanti austriaci, compie una severa cernita delle odi, trova eccessive le descrizioni e l'ironia del *Giorno*, di scarso interesse l'eroe del poema « il quale dal suo entrare al suo uscire dalla scena è spregevole », e al tempo stesso si adopera a mantenere in affettuoso equilibrio i suoi giudizi con espedienti di generica aggettivazione. Quando viene a trattare della letterarietà della poesia pariniana, si esprime con incertezza e quasi con rammarico: « Mai furono più palesi gli effetti dello studio e della cultura che nel caso del Parini, sebbene egli fosse senza dubbio uno di quegli ingegni piuttosto suscettibili di coltivazione che non fertili per natura »⁸.

Sulla letterarietà dell'opera e della ispirazione del Parini insiste il Leopardi in vari passi dello *Zibaldone*. La frase sulla non bastanza di passione e sentimento non va letta come un verdetto isolato, ma in primo luogo così com'è, nel suo contesto, e in secondo luogo in collegamento con le analoghe altre. Scrive dunque il Leopardi:

Quei pochissimi poeti italiani che in questo o nel passato secolo hanno avuto qualche barlume di genio e natura poetica, qualche poco di forza nell'animo o nel sentimento, qualche poco di passione, sono stati tutti malinconici nelle loro poesie (Alfieri, Foscolo ec.). Il Parini tende anch'esso nella malinconia, specialmente nelle odi, ma anche nel *Giorno*, per ischerzoso che paia. Il Parini però non aveva bastante forza di passione e sentimento, per esser vero poeta⁹.

Oggetto di questo pensiero del 1822 è manifestamente la malinconia. Il Leopardi abbozza un discorso storico sui precedenti della pro-

⁷ D. Petrini, *Dal barocco al decadentismo*, a cura di V. Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957.

⁸ Nella edizione nazionale delle opere di U. Foscolo, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, II, ed. critica a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958.

⁹ G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. Flora, vol. I, p. 1425.

pria poesia e cita quei pochi che a suo avviso abbiano avuto, nel senso del malinconico, qualche barlume di genio o natura poetica, qualche poco di forza nell'animo o nel sentimento, qualche poco di passione. Cita il Parini di seguito all'Alfieri e al Foscolo, il che non è poco, specie considerando che nella richiesta particolare di malinconia non può non porre come implicita quella generale di tensione alla lirica, meta suprema del « vero poeta », rispetto alla quale anche l'Alfieri e il Foscolo rimangono allo stadio del « qualche barlume », « qualche poco ». In sostanza, poiché le qualità che stima necessarie le indica con precisione, è da osservare che se nega al Parini una bastevole forza di sentimento e passione, non per questo gli nega il barlume di genio e natura poetica, e la forza nell'animo. Precedentemente, discorrendo degli antichi e dei moderni, e ponendo a confronto la spontaneità di quelli con l'arte di questi, aveva scritto:

E però adesso le nostre opere grandi (pochissime perché ancora siamo nella corruzione onde pochissimi emergono) saranno tutte senza difetti, perfettissime, ma in somma non più originali, non avremo più Omero Dante l'Ariosto. Esempio manifesto del Parini Alfieri Monti ec.¹⁰.

Il Parini, nominato ancora insieme ad altri, veniva considerato come autore di perfettissime opere moderne, prive della difettosa innocenza di quelle antiche: opere di « letteratura », piuttosto che di « poesia », come nel nostro secolo è stato detto. Su una letterarietà così intesa il Leopardi insiste:

Classici ottimamente imitati, belle immagini, belle similitudini, somma proprietà di parole (la quale soprattutto tradisce l'arte) insomma tutto, ma che non son quelle, non sono quelle cose secolari e mondiali, insomma non c'è più Omero Dante l'Ariosto, insomma il Parini il Monti sono bellissimi, ma non hanno nessun difetto¹¹.

Reagisce, si può dire, alla poesia non soltanto del Parini, con la sua doppia coscienza di classicista e di romantico, altro chiedendo da quello che gli autori citati avevano voluto dare. Così, analogamente, nel famoso passo sui « letterati di finissimo giudizio »:

E dal trecento in poi lo stil poetico italiano non è stato richiamato agli antichi esemplari, massime latini, né ridotto a una forma perfetta e finita, prima del

¹⁰ G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. Flora, vol. I, p. 7.

¹¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. Flora, vol. I, p. 14.

Parini e del Monti... Parlo più del stile poetico, perché nel resto se si eccettuano quanto agli affetti il Metastasio e l'Alfieri (il quale però fu piuttosto filosofo che poeta), quanto ad alcune (e di rado nuove) immagini il Parini e il Monti (i quali sono piuttosto letterati di finissimo giudizio, che poeti); l'Italia dal cinquecento in poi non solo non ha guadagnato in poesia, ma ha avuto solamente versi senza poesia¹².

Come si vede, il Leopardi non fa del Parini un caso isolato, ma lo considera nell'ambito di tutta una produzione in versi che gli sembra povera di ciò che per lui va chiamato poesia. È un letterato finissimo, non un vero poeta, da studiare fra altri letterati di giudizio più o meno fine, altri poeti in tutto o in parte mancati. La distinzione fra poesia e letteratura, che verrà teorizzata dal Croce e verificata sul Parini da non pochi studiosi, ha queste romantiche origini. Secondo il Leopardi, infatti, che la forza di sentimento e di passione del Parini non sia bastante, si vede principalmente negli sforzi e stenti da lui patiti nel raggiungere la lirica¹³.

Entro ben dichiarati limiti, l'opera del Parini sembra dunque al Leopardi quella di un sommo autore moderno, padrone dei propri mezzi espressivi, assennato e abile tanto da riuscire a evitare gli « infiniti vizi », i generosi errori degli antichi, ma perciò appunto costretto a sospirare, nel limbo di una perfettissima letteratura, la irraggiungibile poesia (lirica). Avrebbe potuto essere vero poeta moderno, il primo poeta moderno d'Italia, se fosse stato con più passione, con più sentimento, malinconico. È superfluo rilevare il tono romantico della richiesta. Importa la richiesta in sé e per sé, il rammarico in essa contenuto, svelato sia dal continuo tornare sul nome del Parini, sempre evocato al centro di una serie di riflessioni particolarmente assillanti, sia dal continuo citarlo insieme a poeti di assai diverse, successive generazioni: Alfieri, Monti, Foscolo. C'è nel Leopardi una specie di rimpianto per il fatto che il maggiore esponente di una passata civiltà letteraria non può essere citato come il primo di una nuova e poetica.

Assai più turbato, commosso, dialetticamente animato all'interno, il giudizio di colui per il quale il Parini fu tipicamente il primo poeta della nuova letteratura, è anch'esso segnato da un segreto rammarico. Il De Sanctis infatti non riesce a porre il poeta sullo stesso piano dell'uomo. Bisognava rinnovare l'uomo, per avere una nuova letteratura. Col

¹² G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. Flora, vol. I, p. 499.

¹³ G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. Flora, vol. I, p. 711.

Parini c'è l'uomo nuovo, ma quando l'artista fa per accompagnarsi all'uomo, al fine di comporre la sintesi del poeta, cede ai difetti del genere adottato: il descrittivo e satirico. « Ciascuna concezione ha nella sua natura la sua virtù e i suoi difetti. Sono difetti non procedenti dall'artista, ma fatali, inerenti alla concezione ». Invano il De Sanctis cerca di scagionare il diletto artista attribuendo i suoi difetti alla fatalità della concezione. Invano abbozza una fenomenologia della ironia pariniana, disseminata di notazioni geniali (« Invano il poeta lotta con tutte le sue forze contro la fatalità dell'argomento. Invano drammatizza, crea episodi, foggia racconti »). Il suo Parini da tragedia greca, parte non indifferente del mito, rimane inferiore, come artista, all'uomo. Il rammarico del De Sanctis è appassionato, drammatico, e vibra nel famoso elogio che conclude epigraficamente il saggio: « In lui l'uomo valeva più che l'artista »¹⁴. Il fondatore della nuova letteratura gli sfugge proprio con l'opera sua maggiore, il *Giorno*. Così come per opposte vie sfuggirà a colui che si studierà di dimostrare perfettamente il contrario, cioè che nel Parini l'artista valeva più che l'uomo.

Ma non è il caso di tornare, in generale, al Carducci, con i saggi del quale la critica pariniana conclude il momento mitico e comincia quello novecentesco. Ciò che va osservato, per paradossale che sembri, è che l'uno e l'altro momento possono essere considerati nell'ambito di una sola, continua tradizione critica. Dal Verri al Carducci, con abbondanza di chiaroscuri, i temi fondamentali della ricerca sono quasi tutti enunciati: poesia e letteratura, originalità e imitazione, ironia e descrizione, caricatura e personaggio, evanescenza estetica del Giovin Signore, odio e amore della nobiltà... Anche gli studiosi che meglio sapranno rilevare le virtù mediatrici e armonizzatrici dell'uomo e dell'artista, come il Fubini, o che apertamente insisteranno sulla facoltà che il Parini ebbe di costruirsi in sintesi di una varietà di atteggiamenti e di ideali, come il Binni, lasceranno avvertire nelle loro pagine qualche nota d'insoddisfazione o di rammarico. Si correggeranno i vecchi con nuovi dilemmi: arcadia e illuminismo, illuminismo e neoclassicismo, cristianesimo e sensismo, riformismo e rivoluzione. Si cercheranno soluzioni sul piano delle poetiche. E quando nell'ironia, quando nel riformismo, quando nella « letteratura », quando nel personaggio del Giovin Signore, si continuerà a trovare la zona d'ombra, la nota sorda,

¹⁴ F. De Sanctis, *Giuseppe Parini*, in *Saggi critici*, III, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952.

il momento debole di un Parini sempre un po' ambiguo e sfuggente nel suo intero. Si direbbe che la « strana debolezza di muscoli » dichiarata dal Reina nel suo complesso ritratto abbia continuato ad affliggere non solo il Parini storico, non solo il Parini mitico, ma quello stesso che la critica si è industriata di ricostruire approfondendone la storia e dissolvendone il mito. Non c'è studioso, non c'è ammiratore del Parini che non dica o non lasci capire di avere osservato in questo o quello aspetto dell'opera il segno di una natura gracile e cagionevole. « Statura alta, fronte bella e spaziosa, vivacissimo grand'occhio nero ». Col suo vivacissimo, grande occhio nero il Parini scruta implacabilmente la realtà che lo circonda. Dice quello che vede con « voce gagliarda, pieghevole e sonora ». Ma non riesce a nascondere il suo tallone d'Achille, a farci dimenticare che sotto la dignità, l'austerità, la maestria, sono visibili i segni di una segreta debolezza.

Negli ultimi venti anni abbiamo assistito a un importante ritorno d'interessi critici sulla figura del Parini. Un complesso di atteggiamenti culturali e mentali, che vorremmo definire di tendenza neoilluministica, ha portato a un approfondimento storiografico di tutto il Settecento. Una rinnovata esperienza di vita politica ha indotto al riesame di molte questioni relative al riformismo del secondo Settecento, certo non estranee all'opera del Parini. Il ravvivato spirito filologico della critica cosiddetta stilistica ha riproposto una serie di problemi testuali specialmente riferibili al *Giorno*. Sullo sfondo, non è da dimenticare che alla figura del Parini si è seguitato a guardare con una sorta di nostalgia per il saper scrivere classico, tipica di un Novecento in velleitaria, per molti aspetti, ma ostinata polemica antiromantica, quale si mostrò in modo acuto e perciò esemplare a proposito del Leopardi, il romantico-classico detentore dei doppi segreti, ai tempi della *Ronda*. Per non dire che non si è mai dissolta un'ammirazione retorica per il poeta-professore, il venerando amatore dei classici, studiando il quale si può fare sfoggio di erudizione tradizionale: ammirazione che pure ha continuato a dare i suoi frutti. In particolare, la critica pariniana ha convalidato le indagini sui riflessi letterari del sensismo. Ha guadagnato in proprietà storica con la illustrazione di alcuni nessi culturali, quali ad esempio quelli fra sensismo, illuminismo e neoclassicismo letterario e figurativo. Tuttavia l'intera tradizione critica dal Verri a oggi continua a sembrarci percorsa da una vena di ambiguità, sia nei dissensi, sia nei consensi. Di volta in volta, si insiste più sulla dignità del Parini che sulla maestria, più sulla maestria che sulla dignità, più sulla voce che sull'occhio, più sul-

l'occhio che sulla voce. Della voce, ora si loda la gagliardia, ora la più o meno sonora pieghevolezza. Dell'aspetto complessivo, ora si ammira l'austerità, ora il grazioso sorriso che spesso la raddolcisce. Qualsiasi cosa si dica, qualsiasi sforzo si faccia, non si riesce a dimenticare quella strana debolezza di muscoli che rese vulnerabile il poeta da successive stiracchiature e che lo accompagnò per tutta la vita. L'uno e bino ritratto del Reina sembra conservare una sua virtù simbolica.

LA CERTEZZA DEL « MESSAGGIO »

Non c'è bisogno di riaprire la vecchia disputa delle antinomie pariniane, biografiche e letterarie. Arcade e illuminista, plebeo e conservatore, giacobino e fiduciario del governo, uomo nuovo e abate galante, scrittore originale e letterato che non si può leggere senza riprendere in esame fonti, precedenti e imitazioni, e via di seguito. Basta avere constatato che una tradizione di consensi riservati o ambigui ci tramanda una figura sostanzialmente ambigua, per sentirsi tentati, non di respingere questa tradizione, abbondantemente motivata, ma di riprenderne il filone negativo per giungere a conseguenze estreme. Delle antinomie tradizionali, alcune sono state effettivamente risolte o mediate dalla critica. Altre sono rimaste al punto della enunciazione, o sono state dimenticate. Basterebbe lasciarsi guidare dal Carducci, rileggere con attenzione alcuni dei documenti da lui raccolti nell'intento di « ridimensionare » l'uomo, per giungere a dare all'uomo Parini fierissimi, forse definitivi colpi. Si ripensi al celebre aneddoto del licenziamento da casa Serbelloni. Una duchessa che schiaffeggia la figlia di un povero maestro di musica. Un trentatreenne precettore che prende le difese della ragazza e perciò perde l'impiego. Si rimane perplessi quando si considera che questa duchessa, della quale poi il Parini fece benissimo a restare amico, non solo parve degna a Pietro Verri di commosse attenzioni e di un alto elogio, ma era capace di scrivere al figlio Galeazzo in collegio, un anno e mezzo appena dopo il fatto degli schiaffi, parole di tanto illuministico senno:

Poiché tu sei nato in un secolo che sciaguratamente porta il titolo di secol d'oro e di fatto si trova essere il secolo di ferro, bisogna che di buon'ora ti avvezzi a piegare sotto il giogo e a persuaderti che col dispotismo in vigore il debole deve piegare sotto il più forte. Tu trovi ciò insopportabile in un collegio: peggio sarà,

quando, rischiarandosi pur sempre la tua ragione a' pensieri ed a' lumi che l'età e le cognizioni ti forniranno, ti vedrai obbligato a seguire costumanze e leggi contrarissime al buon senso e alla sana ragione. Vieni, vieni nel tuo paese, e vedrai in che schiavitù si vive. Ragioneremo nella mia camera, ma a porte ben chiuse, perché al presente non si sa più di chi doversi fidare¹.

C'è un po' di letteratura nella prosa epistolare della duchessa. Ma che letteratura? Siamo nell'anno del Beccaria, fra quello del *Mattino* e quello del *Mezzogiorno*. Maria Vittoria Serbelloni scrive come si conviene a una gentildonna milanese, a un'amica di Pietro Verri, consapevole dei problemi di libertà che la civiltà dei lumi viene ponendo. È difficile immaginare che un anno, due anni prima fosse molto diversa e che in un momento d'ira potesse svelare un carattere totalmente discordante dalla sua cultura. Forse è più facile immaginare che quello della Sammartini, di volersene tornare a Milano da Gorgonzola, fosse stato realmente un immotivato o irriverente capriccio, e che la « scenata » del Parini fosse andata un po' oltre nel senso del « plebeo ». Qualcosa di plebeo resta sempre nel Parini, anche sotto le raffinatezze del *Mezzogiorno*; quando si pensi che un episodio come quello della « vergine cuccia », se dimostra indubbiamente tutte le belle cose che sappiamo, svela anche un modo di guardare alla presenza dei cani nelle case signorili, che possiamo definire tipicamente plebeo. Tutto vero, socialmente encomiabile, e soprattutto bello quello che dice il poeta nel celebre episodio. Ma una tirata del genere, di tanto amara energia, poteva essere composta solo da un uomo a cui non fosse ignota la stizza dei poveri contro i cagnolini dei ricchi. Anche l'eleganza del Parini può essere ambigua: eleganza di apprendista, non di elegante compiuto.

Da un aneddoto si potrebbe risalire a una serie di considerazioni propriamente critiche sul *Giorno*, organizzate intorno alla seguente osservazione: che moralmente, al mondo nobiliare oggetto di descrizione, il Parini guarda a volte dall'alto (di una sua aristocrazia etico-religiosa) e a volte dal basso (di una classe inferiore che lo condiziona psicologicamente). Di conseguenza, fascino dell'ambiguità e non sempre evitato rischio delle stonature. Ma per vulnerare criticamente il *Giorno* basterebbe riprendere l'antico tema delle imitazioni, dell'ingegno piuttosto suscettibile di coltivazione che non fertile per natura, per riproporre un esame sistematico di quanto il Parini sia debitore al Pope. Il

¹ G. Carducci, *Il Parini maggiore*, ed. naz., p. 26.

« Pope italiano », come fu subito detto, è in debito con l'inglese non solo delle note, manifeste imitazioni e variazioni dal *Riccio rapito*, ma di tutta l'etica del « secondo natura » che è la sostanza del *Saggio sopra l'uomo*. Tornando alle vicende biografiche, si potrebbe osservare che gli aspetti oscuri o discutibili, fermi restando al piano della inoppugnabile documentabilità, sono sempre più oscuri e numerosi di quanto si vorrebbe. Se il Parini non riuscì a conseguire quel simbolo di successo sociale che ai suoi tempi era il cocchio, e negli ultimi anni pare che le sue querimonie in proposito andassero oltre le giustificazioni della salute, riuscì pure a ottenere un « tetto » che non si poteva definire « povero »². La sua povertà economica, dopo la nomina a regio professore di belle lettere, fu tale più che altro se commisurata alla ricchezza degli oziosi nobili. In realtà, fu un'onorevole condizione media, da funzionario governativo. La vita dell'abate galante, poi, oltreché rispondente a una tradizione di costume in declino, mal conciliabile con una moralità di tipo nuovo, non fu tutta ispirata alla generosità dei sensi. Fu anche fatta di sotterfugi e di piccoli espedienti. Ricordiamo una lettera d'incerta data a Giuseppe Paganini, nella quale si parla del « noto soggetto »:

Qui troverai una acchiusa, che ti priego di consegnare occultamente al noto soggetto. In tanto io mi valgo di te, perché la necessità a ciò mi obbliga, oltre la tua amichevole esibizione. Per altro ti avvertisco sinceramente che, se mai, per qualsivoglia delicatezza, quest'opera ti rinrescesse, io sospenderò di più oltre incomodarti a tal riguardo. Tu mi farai un piacer sensibile, se mi darai nuove della salute del soggetto medesimo, e se mi dirai sinceramente quale ti sembri per rapporto a me. Già il mio male non può esser più grave di quel che è; e una verità saputa potrebbe forse animarmi a profittar delle circostanze per iscuotere il giogo³.

Non importa che il noto soggetto fosse o non fosse la Teresa Mussi, l'« amica tenerissima del poeta », come diceva il Reina. Importa che di egregio in una lettera simile non si trova che una buona dose di classicistica proprietà nell'uso delle parole. Tutto il resto lascia a desiderare. Non piace quel rammentare a un così utilizzato corrispondente la sua « amichevole esibizione ». Non c'è nulla di magnanimo nel groviglio psicologico e sentimentale per cui, mentre ci si dimostra solleciti-

² Cfr. A. Vicinelli, *Il Parini e Brera*, Milano, Mondadori, 1963.

³ Citiamo dalla utilissima edizione curata e commentata da Ettore Bonora, *Opere di Giuseppe Parini*, Milano, Mursia, 1967, p. 878. Le citazioni dalle opere pariniane, quando manchino altri riferimenti, si intendono tratte da questa edizione.

ti della salute e della fedeltà di un caro soggetto, si pensa a una sua infedeltà o leggerezza come a una profittevole circostanza per iscuoterne il giogo. Le complicazioni psichiche del venerabile abate, seppure indebolito dalla terzana, non sembrano tutte di buona lega.

Potremmo seguitare. Una perlustrazione maligna della vita e dell'opera del Parini potrebbe essere condotta su itinerari alquanto facili, già in parte tracciati o indicati. Ma così facendo, ad altro non si giungerebbe che al risultato di un contro-mito. Sarebbe sempre la figura mitica del Parini che ci guiderebbe a una faziosa ricerca del contrario e quindi all'esito di una registrazione, da una parte sola, delle punte di massima escursione critica. La stessa suggestiva ambiguità dell'uomo e dello scrittore andrebbe perduta. D'altro canto, le mediocri complicazioni possono anche essere indizi di superiori complessità. Non per niente la migliore critica ha sempre insistito sulla facoltà pariniana di comporre in sintesi o in armonia elementi di cultura e di vita pratica che in altri autori del tempo sarebbero apparsi inconciliabili. Prendiamo un esempio dal Parini maggiore, o maturo: una delle non più di due, in fondo, stentate liriche del Parini: *Il messaggio*. Quello che ancora oggi colpisce, alla più smaliziata delle letture, è per l'appunto la sua complessità. Una vera e propria ricchezza culturale si accompagna a una varietà di movimenti stilistici che sembrano ammonirci, fin dall'inizio, circa la eccezionalità di ciò che incominciamo a leggere.

In sede di analisi metrica, *Il messaggio* non presenta speciali motivi d'interesse. Per quanto ci si adoperi, sulle orme del Carducci, a notare uno sviluppo metrico nelle *Odi*, un progresso, un consapevole allontanarsi dalle orecchiabili cadenze arcadiche, rimane il fatto che non poche delle odi pariniane hanno diretti precedenti fra le forme più in voga sulla metà del secolo, e le altre non offrono che variazioni su questi precedenti. Diremo anzi che tutta la metrica del Parini è fra quanto di più tradizionale o al tempo suo consueto si riscontri nel complesso dell'opera. Il Natali definiva Carlo Innocenzo Frugoni « il cultore felice delle quattro forme liriche prevalenti a mezzo il secolo XVIII (il sonetto descrittivo e narrativo, la canzonetta musicale, la canzone-ode, lo sciolto) »⁴. L'esatta definizione può essere applicata al Parini, le cui innovazioni sono di altro ordine. Quello che è vero, piuttosto, è che nel corso temporale delle *Odi* si può notare un carattere costante della versificazione pariniana, cioè la

⁴ G. Natali, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1929.

subordinazione sempre più consapevole degli effetti che possiamo genericamente definire musicali a quelli visivi o figurativi. Il Parini reagisce agli eccessi musicalistici, tipo canzonetta, dell'Arcadia, in quanto approfondisce il suo gusto per le arti figurative e lo precisa, come ha ben visto lo Spongano, in una coscienza sensistica del proprio classicismo⁵. Fa suo il classicismo arcadico e oraziano, crede nella poesia *ut pictura*, e compie un passo avanti teorizzando sulla priorità di un senso rispetto all'altro, come appare inequivocabilmente dai *Principii delle belle lettere*: « siccome le immagini degli oggetti, che entrano in noi per l'organo della vista, esercitano maggior forza sopra l'anima nostra di quel che facciano quelle che entrano in noi per l'organo dell'udito »⁶.

Questo empiristico e sensistico primato del figurativo sul musicale consente al Parini un'infinità di risultati, fra i quali la evocazione di Maria Castelbarco nel *Messaggio*. Vero è che anche per l'organo dell'udito gli sono entrate nell'anima le grazie della donna: l'eletto parlare che l'alme affrena, contrassegnato dagli attributi della gentilezza. Nel *Pericolo*, il parlare di Cecilia Tron gli aveva fatto forza addirittura con i vezzi dell'accento veneziano: i lepidi detti modulati nel patrio suon. Tutti i sensi dello sconcertante abate sono all'erta, specie in presenza di una gentildonna. Ma non per questo i diritti dell'udito si rappresentano in escogitazioni musicalistiche o in vere amplificazioni ritmiche del metro, il quale è tenuto a seguire docilmente, direi quasi a commentare con una sua contrappuntistica e convenzionale fermezza il progressivo spiegarsi del fantasma femminile. « Ed ecco ed ecco sorgere / le delicate forme / sopra il bel fianco ». La donna è più che altro un sistema di oggetti entrati per l'organo della vista a far forza sopra l'anima. A distanza di tempo, un interno processo di elaborazione fa sì che se ne abbia in aria, e in versi, la riproduzione quasi tangibile: « Ah! la vivace immagine / tanto pareggia il vero, / che, del piè lesa immemore, / l'opra del mio pensiero / seguir già tento; e l'aria / con la delusa man cercando vo ». Anche una simile visività non era senza precedenti. Si ricorda il troppo infamato Frugoni, verseggiatore la cui importanza non continueremo a sottovalutare: « Veggo il candido agitato / colmo petto, ascoso invan; / veggio il fianco rilevato / il bel piè, la bella man ». Si

⁵ R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, 3ª ed. riv., Bologna, Pàtron, 1964.

⁶ Citiamo ancora dalla edizione curata dal Bonora, p. 725, che in questo caso segue il testo del Mazzoni.

apprende dal Frugoni, metro a parte nel caso specifico, che non soltanto questo enumerativo modo di vagheggiare la donna era un motivo in uso, ma anche il gusto del fianco in pronunciato rilievo. Anche i memorabili « baldanzosi fianchi » della *Salubrità dell'aria* hanno la loro nascita, letteraria, in Arcadia. Ma il Parini sa compiere le sue operazioni di ricostruzione specialmente visiva con una intensità che fa di lui un caso singolare e che certo dipende da una sensualità richiedente assai più di quanto le venga concesso. Si ricordi la lettera a Silvia Curtoni Verza del 22 gennaio 1789:

Se io le dicessi, gentilissima dama, che da quel momento, che a lei piacque privare la mia patria e me della sua presenza, non è scorso un giorno, neppure un giorno, senza che io mi sovvenissi di lei e senza che io mi dilettaassi, come tuttora fo, di ricorrere e di contemplare coll'immaginazione tutti gl'interni e gli esterni pregi che l'adornano; se io le dicessi che io ho sempre presenti le sue sembianze per lo appunto come se Ella mi avesse fatto la grazia di regalarmi un suo ritratto, che mi par di sentire il tono della sua voce, di vederne la vivacità degli occhi, l'energia dell'espressione e quelle grazie dello spirito e della persona tutte sue, che, ravvivate da una lievissima tinta maschile, sono tanto più singolari e prepotenti; se io le dicessi queste e mille altre cose simili, io non farei altro che giustificare il titolo da lei cortesemente attribuitomi, di grande pittore di verità⁷.

La memoria audiovisiva, ma più che altro visiva di questo cultore di ritratti viventi, giunge fino a una notazione precisa e di grande finezza come quella delle grazie di Silvia « ravvivate da una lievissima tinta maschile ». Alle motivazioni letterarie, se ne aggiungono altre di ordine fisico e psicologico. E obiettivamente senza precedenti è la densità nel *Messaggio* di questa specie di ectoplasma femminile eroticamente invocato, o meglio l'intensità del coerente complesso d'immagini che il Parini costruisce con piena coscienza del suo sensismo figurativo. Il procedimento di restituzione oggettiva del percepito giunge a un risultato indiscutibile ed esemplare.

Sensismo figurativo, classicismo oraziano e gusto militante delle arti figurative fanno dunque tutt'uno. Per coerenza, il Parini compone spesso opere figurative in versi e in prosa, scrive quadri. Documenti noti e caratteristici di questo suo interesse, e di come il suo gusto fosse tenuto in pregio, sono i non pochi soggetti per teloni, sipari e ornati di vario genere per saloni e palazzi. Un esempio, un rilievo verso il giardino per il palazzo Belgioioso, Marte e Venere nella rete:

⁷ *Opere*, ed. cit., p. 890.

Cuscini presentati in iscorcio. Marte e Venere coricati sopra di quelli. Rete che cade, ma involuppa loro ancora parte delle gambe. Venere, mezzo coricata, affetta malignamente pudore. Marte, barbato, tenta di sorgere indispettito e violento. Vulcano, barbato, rozzo, con abito corto da fabbro, col cappello, li mostra ad Apollo e Mercurio, che lo seguono. Apollo e Mercurio guardano ridendo. Apollo ha i raggi intorno al capo⁸.

La descrizione non è soltanto minuziosa, precisa e chiaramente riferita a diffusi modelli pittorici: è anche magistralmente scritta, come tante altre. Il Parini sapeva non cedere mai alla tentazione della scrittura provvisoria, e tantomeno in questi casi. Lo scrittore figurativo non si limita all'abbozzo: compone, con totale partecipazione al suo atto, animando di un reale valore stilistico i brevi periodi che formano la composizione. Inoltre scrive divertendosi. Il sorriso di Apollo e Mercurio che guardano la scena si dilata sull'insieme ed è il sorriso stesso dello scrittore che mette in ridicolo il rozzo Vulcano e suggella luminosamente il suo raccontino figurato con i raggi intorno al capo di Apollo. Se questo è il Parini « piacevole », con non minore gusto della precisione figurativa si esprime il Parini « serio ». Si ricordi il sonetto per le nozze Litta-Cusani, del quale resta un esemplare significativamente illustrato da Andrea Appiani col disegno di un'ara:

Fingi un'ara, o pittor. Viva e festosa
fiamma sopra di lei s'innalzi e strida:
e l'un dell'altro degni, e sposo e sposa,
qui congiungan le palme; e il genio arrida.

Sorga Imeneo tra loro; e giglio e rosa
cinga loro a le chiome. Amor si assida
sulla faretra; e mentre l'arco ei posa
i bei nomi col dardo all'ara incida.

Due belle madri al fin, colme di pura
gioia, stringansi a gara il petto anelo,
benedicendo lor passata cura:
e non venal cantor sciolga suo zelo
a lieti annunci per l'età ventura:
e tuoni a manca in testimonio il cielo.

Non è un capolavoro. È un sonetto d'occasione come tanti altri, di egregia, o buona, come si diceva una volta, fattura. I luoghi comuni dell'iconografia nuziale vi sono tutti raccolti. Ma il modo in cui sono

⁸ G. Parini, *Prose*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1915, vol. II, p. 93.

appunto raccolti, l'ordine in cui sono descritti, stanno a testimoniare un *iter* compositorio tipicamente figurativo. Un pittore neoclassico avrebbe cominciato precisamente con la *fictio* dell'ara al centro, per procedere poi, in ordine contenutisticamente gerarchico, alle figure degli sposi e alle altre minori in simmetrico rapporto di equilibrio. Da ultimo, celeste consenso all'augurio di prole, il tuono a sinistra: un bel fulmine a ciel sereno, di non lieve imbarazzo per un pittore. Il sorriso del Parini è questa volta meno evidente. Fra l'altro, quando toccava di questioni nuziali, doveva sempre fare i conti con un suo particolare, specifico patos:

Io non gustai del maritale amore,
però che giovinetto a la sua rete
san Pier m'ha colto papa e pescatore⁹.

Possiamo ridere noi, particolarmente al pensiero delle due belle madri che si stringono a gara il petto anelo. Ma non per questo possiamo dire che il piacere del comporre figurativo sia assente. Esso è intrinseco alla struttura stessa del sonetto, come deliberato e svolto assunto di ordinare parole in rima alla composizione di un quadro. È una specie di sorriso strutturale. Il fastidio di una poesia per nozze, il Parini se lo è medicato compiacendosi del proprio virtuosismo.

Il sonetto per nozze, certo composto pensando all'Appiani, è del 1793. A testimonianza della affettuosa stima che il Parini ebbe per il più giovane pittore brianzolo, stanno un altro sonetto e il frammento di un'ode. Nell'altro sonetto il Parini compie un complicato esercizio: ringrazia l'amico pittore di un ritratto, gli dichiara il proprio affetto e al tempo stesso si autoritrae descrivendo il ritratto. C'è qualche dubbio sull'attribuzione del sonetto ma certi suoi particolari inducono a ritenerlo del Parini: il rilievo dato a due degli elementi sui quali il poeta faceva più affidamento nel consegnare ai posteri la sua immagine ideale, lo sguardo pensieroso di chi ricerca il vero e il labbro di chi si esprime con veritiera eloquenza; la circonlocuzione mediante la quale, nelle due terzine, si fa concettosa dichiarazione di affetto, tipica di chi ha la mano esercitata in scritture galanti e complimentose. Nel frammento di ode, c'è l'affermazione di un'affinità naturale che si sdoppia nelle due arti gemelle della pittura e della poesia:

E noi dall'onde pure,

⁹ Per le nozze di Rosa Giuliani e Gaetano Fiori, nelle *Opere*, ed. cit., p. 344.

dal chiaro cielo e da quell'aere vivo,
 seme portammo attivo,
 pronto a levarne da le genti oscure,
 tu, Appiani, col pennello,
 ed io col plettro, seguitando il bello.

Poiché la ricostruzione del palazzo Belgioioso, per la quale il Parini compose diversi soggetti di statue e rilievi, è datata al 1777, verrebbe da pensare che la maturazione in senso neoclassico del gusto figurativo pariniano sia successiva a questa data. Il tirolese Martino Knoller (autore fra l'altro del noto ritratto del Parini) e il ticinese Giocondo Albertolli figurarono in rilievo i soggetti. Una bella famiglia neoclassica, della quale fece principale parte il Piermarini, autore architettonico della ricostruzione. Ma il Parini, del cui interesse per l'architettura sono innumerevoli i documenti sparsi in esempi, dichiarazioni, riflessioni e similitudini, partecipava a questo aspetto della vita artistica del suo tempo fin da prima, fino a intenderne le concordanze che oggi meno colpiscono. Si noti ad esempio la precisione figurativa con la quale compone la scena dell'*Ascanio in Alba* che è del 1771:

Area spaziosa, destinata alle solenni adunanze pastorali, limitata da una corona d'altissime e fronzute querce, che vagamente distribuite all'intorno conciliano un'ombra freschissima e sacra. Veggonsi, lungo la serie degli alberi, verdi rialzamenti del terreno, presentati dalla natura, e in varia forma inclinati dall'arte per uso di sedervi con graziosa irregolarità i pastori. Nel mezzo sorge un altare agreste, in cui vedesi scolpito l'animal prodigioso¹⁰, da cui si dice che pigliasse il nome la città d'Alba. Dagli intervalli che s'aprono fra un albero e l'altro, si domina una deliziosa e ridente campagna, sparsa di qualche capanna, e cinta in mediocre distanza d'amenissime colline, onde scendono copiosi e limpidi rivi. L'orizzonte va a terminare in azzurrissime montagne, le cui cime si perdono in un cielo purissimo e sereno.

Quello che qui è descritto, non è un astratto giardino arcadico, di pura convenzione letteraria. È un giardino all'inglese. Si notino i « verdi rialzamenti di terreno, presentati dalla natura, e in varia forma inclinati dall'arte per uso di sedervi con graziosa irregolarità i pastori ». L'arte si aggiunge alla natura perché l'effetto complessivo risulti, per usare parole magistralmente pertinenti, di « graziosa irregolarità ». Si noti la descrizione dello sfondo, o meglio del prospettico sfumare e confondersi del giar-

¹⁰ « La troia bianca con trenta porcellini che aveva mostrato a Enea il luogo della città ». Cfr. la nota di E. Bonora a p. 980 della citata edizione delle *Opere*. La didascalia a p. 258.

dino nella campagna: « Dagli intervalli che s'aprono fra un albero e l'altro, si domina una deliziosa e ridente campagna... cinta in mediocre distanza d'amene colline ». Lontano, contro il cielo, le azzurrissime montagne. Sembra di stare al parco di Monza; dove, per l'appunto, percorrendo in senso inverso la geniale compenetrazione di natura e di arte, si passa dalla campagna, per calcolatissimi gradi, a un giardino sempre più giardino, e dagli intervalli che si aprono fra un albero e l'altro, fra sempre più graziose irregolarità, si vede sorgere in eccellente proporzione di linee e di spazi un edificio del Piermarini. Tipica del classicismo e del gusto neoclassico è la valorizzazione dell'architettura come arte bella. Canone neoclassico è quello della coerenza del singolo bello delle parti nel bello del tutto. Il Parini aderisce ad esso, trae dall'architettura un'infinità di suggerimenti e guarda al suo collega professore a Brera, il Regio Architetto Camerale e Arciduca Giuseppe Piermarini, come all'altra stella orientativa del suo gusto figurativo, l'una essendo quella di Andrea Appiani. Per coerenza, la sua idea di giardino è quella del giardino preromantico all'inglese. Nei pressi di un luogo preromantico e neoclassico, pensando al cimitero di San Marco, giunge a immaginarsi sepolto. La meravigliosa via che fra gli alberi suburbana verdeggia, sulla quale Maria Litta di Castelbarco trascorrerà nel suo cocchio d'oro, è il corso di Porta Orientale e del *Vespro*, la via che fiancheggia i Giardini Pubblici e i Boschetti, concepiti e primamente sistemati (1782) dal diletto Piermarini. Circa il valore suggestivo, anzi normativo che il Parini assegnava all'architettura già dal 1773, '74, '75, anni della stesura dei *Principii delle belle lettere*, basti questo esempio relativo al concetto di proporzione:

Nell'architettura, la quale presenta le sue opere per mezzo di linee e di spazii, non basta che le linee e gli spazii, ne' quali può elementarmente risolversi un edificio, sieno fra loro commensurabili, e perciò proporzionate; ma bisogna inoltre che le varie parti più composte, ossia i varii membri dell'edificio medesimo si corrispondano fra loro di grandezza, di forma e di collocazione. Imperciocché, siccome dalla proporzione delle prime linee e de' primi spazii risulta il bel tutto dei primi oggetti parziali, così dalla proporzione di questi risulta la simmetria ed il bel tutto ideato dall'arte. Quello che si è detto dell'architettura si dee dire anche relativamente parlando delle altre, e massimamente del dire, sia nella prosa, sia nel verso¹¹.

I principi neoclassici di proporzione e di ordine, quali risultano teorizzati e per certi aspetti originalmente formulati nei *Principii delle*

¹¹ *Opere*, ed. cit., pp. 734-735.

belle lettere, vanno tenuti presenti per spiegarci l'affanno del Parini nel comporre il *Giorno*. Accanto al generico classicismo della sua ansia di perfezione, c'è da valutare questo assillo neoclassico di comporre un tutto proporzionato e ordinato in modo che nella sua complessiva bellezza rifulgessero i particolari « belli » delle singole parti. È un neoclassicismo perfettamente intonato all'ambiente culturale della Milano del tempo, a sentire profondamente il quale egli si era preparato mediante il lungo tirocinio classicistico che va dalle *Poesie di Ripano Eupilino* all'ode *L'educazione* e al *Mezzogiorno*. Certo, col maturare dell'arte del Piermarini e dell'Appiani, le maggiori opere dei quali sono successive all'arrivo del primo a Milano (1769), maturò anche e giunse a livello di sempre più sicura coscienza critica anche il neoclassicismo del Parini. Ma non si sbaglia se si dice che questo nasce dall'interno stesso dell'originario classicismo arcadico e oraziano, come dalla campagna nascono, per sottile calcolo di sfumature, i verdi rialzamenti, i limpidi rivi e tutti gli altri oggetti presentati dalla natura ed elaborati dall'arte, che vengono a formare un giardino all'inglese. Rovesciando l'immagine, possiamo dire che il giardino privato, inizialmente provinciale del classicismo pariniano, sfuma per insensibili gradi in un'aperta campagna neoclassica. Quando parla dell'« ordine », ed esemplifica da un'architettura già intesa in modo neoclassico (« Ordine, per esempio, nell'architettura significa certe determinate forme e certe determinate proporzioni di parti... »), giunto ad accennare all'arte oratoria, cita Orazio e il suo *lucidus ordo*. Richiama in vita da un ordine dedotto dall'architettura sia l'*ordo* di Orazio, sia la *distributio* di Quintiliano¹². Chiaro, infine, che i principi fondamentali riguardano anche la musica. Ma il Parini menziona la musica sempre di scorcio, in terza o quarta sede esemplificatoria, quando se ne ricorda. In pratica e in teoria, l'organo della vista mantiene il suo primato su quello dell'udito. Si osservi incidentalmente, a proposito dell'*Ascanio in Alba*, come l'incontro con Mozart rimanga senza echi nella vita e nell'opera dell'abate. Il prodigioso giovinetto venne a Milano, e fu come se non ci fosse venuto (e neppure nel carteggio dei fratelli Verri, se non andiamo errati, se ne trova traccia).

Le donne del Parini non sono mai genericamente o astrattamente abbigliate. Sono riprodotte, trasferite dalla vita alla letteratura con i par-

¹² *Opere*, ed. cit., p. 734.

ticolari storici della moda che continuamente aggiorna le loro grazie¹³. Così tutte le figurazioni pariniane, tutte le immagini esplicite o implicite del « grande pittore di verità », nonché del « primo pittore del signoril costume » (stando a una nota definizione alfieriana) sono storicamente precisate secondo il corso delle arti figurative, quale il Parini era in grado di seguire con la sua cultura e quale si presentava obiettivamente ai suoi occhi negli esterni e negli interni di Milano lungo il succedersi degli anni. Non di rado, a proposito di molti suoi ornati, o rilievi, o statue, o « fabbriche » o quadri in parole si parla di rococò. Bisognerebbe uscire dal generico, in primo luogo perché col rococò siamo in un campo estremamente vario e sfumato, e in secondo luogo perché nel Parini è assente quanto di vaporoso, capriccioso e per così dire curvilineo abbonda nel vero rococò che è quello francese. Il Parini, sia come poeta, sia come curioso delle arti figurative, anche nella sua fase neoclassicistica, non dimenticò mai l'iniziale lezione arcadica del buon gusto. Potremmo anzi dire che vide nel neoclassicismo un figurativo e confermativo svolgimento del « buon gusto », ad apprezzare il quale si era educato in nome del classicismo arcadico. Facciamo l'esempio degli Amori e amorini, geni e genietti più o meno alati, vezzi e giochi che popolano la sua poesia. Appartengono al rococò come al neoclassicismo, come al rinascimento. Sono un contenuto figurativo di lunghissima, plurisecolare tradizione. Gran pittore di Amori e di Grazie fu quel Francesco Albani che venne chiamato l'Anacreonte della pittura e che col rococò, prima di tutto per ragioni di date, non ebbe niente a che fare. Orbene, se la curiosità figurativa del Parini si manifesta in un primo momento come ripetizione obiettiva di oggetti ambientali, e in un secondo come partecipazione attiva alla costruzione della civiltà neoclassica, complessivamente possiamo considerarla come una sorta di adesione in movimento alla costante classicistica dell'arte del Settecento. Tanto prima che dopo la pubblicazione del *Mezzogiorno* egli è un classicista che svolge la sua linea di coerenza, per quanto riguarda l'interesse alle arti figurative, sui motivi del buon gusto antibarocco e dei soggetti mitologici. Tende a estrarre dalla contingenza delle arti figurative gli elementi di più durevole tradizione classicistica, e questi fa suoi. Trova del

¹³ Analoga attenzione, ovviamente, per i particolari dell'abbigliamento maschile. Secondo P. Citati (*Per una storia del "Giorno"*, in « Paragone », n. 60, dic. 1954) a un'attenzione del genere andrebbero anche attribuite correzioni e aggiunte del *Giorno*.

classicismo a cui aderire anche nell'arte della prima metà del secolo, anche nel vero e proprio rococò. E mette in salvo molti dei documenti di tale sua adesione, cioè le notazioni più legate alla volubile moda, per una forza che non è più quella dell'organo della vista o dell'organo dell'udito, ma è la forza morale del suo realismo.

Così gli Amori pargoletti del *Messaggio*, collocati al centro della più leziosa strofa dell'ode (« Né i labbri, or dolce tumidi, / or dolce in sé ristretti, / a cui gelosi temono / gli amori pargoletti / non omai tutto a suggere / doni Venere madre il suo bel sen; ») non andranno interpretati come testimoni esclusivi di un gusto rococò, ma come elementi di un gusto classicistico che abbia contratto del lezioso nella prima metà del secolo e che venga autorizzato dalla mitologia a proporsi come ancora valido nella seconda. Il Parini compone una specie di quadro in cui si possano ammirare due figure principali, quella dell'inclita Nice, col volto, anzi con la tumida bocca in fortissimo rilievo, e quella di Venere col divino seno scoperto. Un po' da un lato rispetto a Venere, variamente atteggiati e collocati con « graziosa irregolarità », gli amorini gelosi e scontrosi. Quanto di realmente figurato c'è nell'immagine, sta sullo stesso piano del rimando figurativo che è contenuto nel paragone con « la gioconda / Ebe, che nobil premio / al magnanimo Alcide è data in ciel », o in quello del « Parto sagittario / che più certi fuggendo i colpi ottien ». Nella mente del lettore contemporaneo, le parole del Parini suscitavano certo immediati riferimenti a quadri, decorazioni, cose viste.

Ma un vero e proprio discorso sulla cultura figurativa del Parini non è nel nostro assunto, e tantomeno nelle nostre facoltà. Basti qui avere accennato all'esistenza di una struttura figurativa nell'opera sua e averne suggerito il riconoscimento in una costante adesione al corso multiforme delle arti, lungo la linea classicistica su cui si opera il trapasso figurativo-letterario dalla civiltà dell'Arcadia a quella del neoclassicismo. Il Parini lavora anche in questo senso attribuendo all'arte propria l'intenzione e il merito di eccitare forti commozioni « una quantità di oggetti composti in un oggetto totale »¹⁴. Da buon classicista, sollecito della proporzione, dell'ordine, della chiarezza e di altri principi, distingue gli oggetti in principali e subordinati:

Questo è ciò che fanno gli eccellenti poeti e gli eccellenti dipintori, i quali, sebbene procurano di non trattenersi principalmente se non sopra quegli oggetti che naturalmente conducono alla perfezione del loro tutto, pure nello scorrere per

¹⁴ *Opere*, ed. cit., p. 741.

essi non lasciano di accennarne vari altri, che possono di per sé fare una gradevole impressione nell'anima, senza che si tolga o s'interrompa l'effetto continuo dell'oggetto principale¹⁵.

Sa che nello studio delle belle lettere la parola può considerarsi « e come suono e come segno »¹⁶. Subordina chiaramente il suono al segno (di conseguenza, i diritti del metro a quelli degli « oggetti »), e poiché scopo dell'artista da lui concepito è quello edonistico di eccitare nell'animo del « fruitore » di opere d'arte un sentimento di piacere il più forte possibile¹⁷, considera la presentazione degli oggetti come simultanea. Questa è una conferma della figuratività intrinseca alla sua estetica. Una presentazione di oggetti può risultare approssimativamente simultanea solo in un quadro, solo se distesa in una dimensione spaziale. Nella dimensione anche temporale di un'opera letteraria, la lettura o recitazione delle cui parole comporta una successione di durate, la simultaneità è a rigore impossibile. Parlarne in sede letteraria, significa sottovalutare le funzioni dei ritmi e dei metri.

Certo, nella nozione pariniana di « oggetto » è compreso molto altro che non attiene a quella di cosa figurata o figurativamente riproducibile. Ci sono gli oggetti della natura, fra i quali « quelli che operano sopra la nostra vista e sopra il nostro udito fanno in noi delle impressioni più forti e più durevoli che gli altri oggetti non fanno »¹⁸. Oltre a questi, ci sono gli oggetti morali e intellettuali che vengono rappresentati all'anima del « fruitore » e non dell'artista mediante l'elaborazione che l'artista compie dei dati di natura. L'artista non solo compone, ma anche imita. « Per questa guisa le belle arti accrebbero meravigliosamente la loro officina di nuove forze e di nuovi stromenti... e, di compositrici degli oggetti, che sono nella natura, divennero imitatrici e rappresentatrici di essa »¹⁹. Il pittore, ad esempio, apprende « a dilettarci più grandemente, presentandoci un oggetto piacevole per se stesso, e piacevole altresì perché simile ad uno degli oggetti che ci piacevano nella natura medesima »²⁰. Le riflessioni del Parini sono tutt'altro che semplici a questo proposito. Ma quello che più c'interessa è il

¹⁵ *Opere*, ed. cit., p. 743.

¹⁶ *Opere*, ed. cit., p. 761.

¹⁷ *Opere*, ed. cit., p. 744.

¹⁸ *Opere*, ed. cit., p. 719.

¹⁹ *Opere*, ed. cit., p. 719.

²⁰ *Opere*, ed. cit., p. 720.

forte sentimento della oggettività naturale che domina nelle sue pagine letterarie, rispetto alla quale oggettività l'artista è chiamato a cimentarsi. Le peripezie degli oggetti che dalla natura passano nella officina dell'artista e vengono in essa elaborati mediante composizione e imitazione, sono seguite e descritte con un gusto insieme visivo e corposo del complesso procedimento, tale da renderci ragione della densità espressiva di certi risultati, come ad esempio quello del ritratto vivente di Maria Castelbarco nel *Messaggio*. È lei l'oggetto per eccellenza, preso dalla natura: uno « di quelli oggetti, che, sebbene *formino* ciascuno di per sé un tutto specifico e distinto da ogni altro oggetto, con tutto ciò *sono* più o meno resolvibili in vari altri, come, per esempio, un albero resolvibile al nostro senso in superficie colorata di uno o più colori, e in forma di linee circoscriventi e determinanti il contorno e la figura, sia di ciascuna delle parti, sia del tutto di esso albero »²¹. Resolvibile ai sensi del poeta nei colori di superficie e nelle linee circoscriventi e determinanti le delicate parti e la figura totale, attraverso il processo di composizione e di imitazione su di lei compiuto, da Maria che era nella vita, cioè nella natura, diventa l'inclita Nice dell'ode e produce diletto nell'anima nostra con la stessa forza con la quale aveva operato, specie mediante l'organo della vista, sull'anima del poeta.

L'opera del Parini è tutta una galleria di vivaci immagini fra loro in gara di pareggiare il vero. Nel *Messaggio* come in altri casi l'espedito che introduce e potenzia l'immagine è di ordine realistico. L'occasione. È giudizio comune che tutti o quasi i componimenti del Parini siano d'occasione. Spesso lo sono nel senso più settecentesco e banale, o meglio pratico, del termine: componimenti in versi o in prosa motivati da fatti, avvenimenti, circostanze, temi proposti per adunanze accademiche, oppure destinati a un servizio per così dire sociale come illustrazioni o amplificazioni di cronaca, celebrazioni di feste, decorazioni e omaggi ornamentali: « per ornamento a nuove spose o a mense ». Al limite, si giunge ai progetti iconografici e alle versificazioni per parafrasi, ventole e ventagli. Ma non di rado il Parini sviluppa l'occasione con un sentimento del reale così rispettoso e profondo, da indurci a isolare questo aspetto realistico del suo operare per analizzarlo come una componente essenziale della sua produzione. Nel *Messaggio*, la condizione reale è quella del piè che suole costringere al letto l'infelice poeta. L'occasione è

²¹ *Opere*, ed. cit., p. 716.

la richiesta di notizie da parte della gentildonna amica. Lo sviluppo della occasione è tutto di un realismo in piena coerenza alla condizione preliminare e iniziale, prosaica, se si vuole, biograficamente mediocre, per nulla eroica o eccezionale, ma prosaica e mediocre come la maggior parte dei casi della vita. È infatti uno sviluppo di tipo narrativo, attuato con una tecnica che è quella della narrativa realistica antica e moderna. Il « quando » iniziale, già usato per analogo procedimento nella *Caduta*, proponendo una dimensione temporale al discorso, svela subito l'ordine realistico degli elementi ai quali sarà affidato lo sviluppo dell'occasione. Ciò può apparire contraddittorio alla esigenza di simultaneità nella presentazione degli oggetti, e in effetti lo è, teoricamente, ma non dobbiamo dimenticare che il Parini sta scrivendo un'ode, non componendo un quadro, ed è perciò tenuto a esercitare in sede impropria la figuratività della sua fantasia. « La poesia, reina e dominatrice di tutte le altre belle arti »²², come « in una di quelle rappresentazioni drammatiche in musica che noi volgarmente e forse per antonomasia chiamiamo opere »²³, viene insieme legando le altre arti « finché viene a produrre, con varii oggetti raccolti, e con varii oggetti imitati dalle diverse arti e da lei, un solo oggetto ed un solo interesse », così ora in qualche modo lega e subordina a sé, non dei veri oggetti raccolti da un'altra arte, ma degli oggetti rappresentati in parole sotto la suggestione di un'altra arte. Il poeta dispone quindi in successione temporale le sue figurazioni, gli oggetti fisici, morali e intellettuali, e il metodo che adotta è quello realistico narrativo.

Il realismo degli oggetti narrati, vivo particolarmente nella parte introduttiva dell'ode, è sottolineato da tutta una serie di notazioni fisiche, attraverso le quali si attua il trapasso dalla fisica condizione del « piè » alla non meno fisica evocazione del fantasma femminile. Il poeta sente l'intimo petto agitarsi al suono del bel nome, arrossisce e resta senza contenuto e forma per un discorso di risposta. Arrossisce narrando il processo fisico dell'arrossimento: « Rapido il sangue fluttua / ne le mie vene: invade / acre calor le trepide / fibre ». Fissa un particolare di estremo realismo nella figura del messo che ride partendosi. Questo particolare gli serve per tenere fermo sul piano del reale, del credibile, del vero, sia il fantastico della evocazione che segue, sia il magnanimo della professione di fede che lega l'evocazione al conclusi-

²² *Opere*, ed., cit., p. 731.

²³ *Opere*, ed., cit., p. 728.

vo discorso diretto. Fisicamente preparata, la vivace immagine di Nice si spiega credibilmente ai nostri occhi nel contesto realistico della camera in cui giace a letto il poeta, da cui si è appena allontanato, ridendo, il servo. E quando è *tutta, tutta* evocata, proprio *tutta*, come è annunciato mediante ripetizione nella terza strofa, e ci si può illudere di toccarla, ecco il richiamo alla condizione iniziale del piè (« del piè leso immemore ») che viene a chiuderla nell'ambito realistico della narrazione. Il riso del servo è della stessa qualità di quello dello sciocco vulgo che novera su per le infeste dita i giri di sole dell'emotivo sessantaquattrenne. Il racconto figurato ha posto ormai tutte le premesse a un ulteriore svolgimento del discorso. A questo punto, la professione di fede viene ad avere la funzione realistica di risolvere quanto poteva sembrare ancora poco credibile, cioè che un uomo anziano e di grande reputazione potesse abbandonarsi a un simile vagheggiamento, e insieme la funzione tecnica di preparare, mediante la forma allocutoria diretta, il crescendo del commosso finale, del discorso appunto diretto alla Maria-Nice, alla donna fantastica e reale. Il poeta si rivolge, per dirla col Foscolo, al ricco, al dotto ed al patrizio vulgo, nonché ai suoi clienti e famigli, per dichiarare la propria fedeltà classicistica e naturalistica a un Genio in cui si raffigura una scelta morale. La vita secondo Natura, nella cui pratica è pienamente giustificata l'ammirazione del bello, è contrapposta alla vita falsa di chi si dedica alla gara della ricchezza, dei titoli, del potere. È una scelta morale che egli ha compiuto, all'inizio della sua vita, una volta per sempre. L'ammirazione sensuale della donna non è che la testimonianza della fedeltà a questa scelta.

Così congegnata, l'ode può avviarsi allo splendido finale con tutta l'energia della sua interna coerenza, seco portando i fulgidi sensi, i geniali studi e i costumi soavi onde l'autore stesso è potuto salire moralmente nobile. Porta seco i quadri di graziosa maniera del secolo che scende a incontrare le tenebre dalle quali uscì una volta giovanetto e delle Ore che sospirano di guidare ai mortali il primo dì del nuovo secolo. Porta soprattutto a un estremo termine di gravità il complimento di cui si sostanzia, che trapassa dall'affermazione della persistente freschezza e leggiadria di Nice al supremo omaggio del trasalimento *post mortem*. Massimo e finale oggetto figurativo, l'aureo cocchio sulla verdeggiante via suburbana. Ultimo oggetto in senso assoluto, l'arguto sibilo da sottoterra e dall'aldilà, stridulo e inaspettato, che produce un brivido in chi legga: espediente fra l'altro di altissima retorica, a causa del quale, per via direi traumatica, viene resa memoranda la visione del cocchio e con essa l'intera poesia.

Non insistiamo sugli aspetti dell'ode già illustrati in commenti ed analisi critiche. Come si atteggi in essa il classicismo pariniano, in senso strettamente letterario, è stato già detto. Il Parini scrive riportando parole al loro valore etimologico o latino originario, adotta una sintassi da latino aureo, piega l'italiano a inversioni e collocamenti di verbi a fine periodo, secondo modelli tipicamente latini: « E mobili / scender con lucid'orme / che mal può la dovizia / dell'ondeggiante al piè veste coprir... Quante volte il celeste / a visitare Ariete / dopo il natal mio di Febo tornò... » ecc. Le connotazioni fisiche del proprio turbamento le dà imitando Saffo: « Rapido il sangue fluttua / ne le mie vene: invade / acre calor le trepide / fibre... cade / la voce ». A ulteriore dimostrazione di classicismo, potremmo condurre tutto un esame retorico smontando l'ode e osservando come si distinguano, entrino in composizione e si sviluppino stilisticamente le varie parti secondo i principii fondamentali, generali e specifici di proporzione, ordine, chiarezza, facilità, convenevolezza ecc. Il classicismo del *Messaggio* consiste in primo luogo nella struttura classica e neoclassica di quella che il Foscolo definì « bellissima fra tutte le odi del Parini e perfetta ». Abbiamo più che altro insistito sulla sua figuratività perché questa, in senso neoretorico, è a nostro avviso la qualità più interessante, valutando in giusto grado la quale è possibile apprezzare l'oggettiva e realistica costruzione della figura di Nice, e perché un abbozzo di discorso in proposito ci sembra doveroso per capire tutto il Parini. Sia in senso retorico, poi, sia in senso neoretorico, l'esame potrebbe essere prolungato incontrollabilmente: nel *Messaggio* c'è quasi tutto il Parini, fatta l'ampia eccezione di quello ironico.

Piuttosto, fra gli aspetti meglio commentati e messi in rilievo²⁴, ci sembra opportuno scegliere quello per così dire arcadico. Quanto si è detto finora non vuole infatti contraddire a risultati critici che sono stimati inoppugnabili. Vuole soltanto porci in condizione di affermare che gli elementi di convenzione arcadica che sono reperibili nel *Messaggio*, lungi dal costituire i limiti, gli inconvenienti o le contingenze dell'arte pariniana, dimostrano l'ampiezza della dimensione storica nella quale essa si pone. Tanto la professione di fede e il finale del *Messaggio* hanno le loro ragioni di forza, profondità, rilievo nell'essere preceduti dal ritratto vivente di Nice e dall'occasionale, realistica introduzione di tipo nar-

²⁴ Si veda in particolare il commento di M. Fubini in L. Russo, *I classici italiani*, II, Firenze, Sansoni, nuova ed. riv., 1950.

rativo, quanto i caratteri salienti dell'arte matura del Parini hanno la loro forza e il loro fascino nell'essere preceduti, anzi motivati da una mai rinnegata esperienza arcadica. Già abbiamo avuto modo di citare il Frugoni. Con la conferma di autorevoli studiosi possiamo ricitarlo a proposito del ritratto vivente di Nice: « Questa, che angusta dal bel cinto parte, / e dolce cresce fino all'omer bianco, / agil vita leggiadra... Chi la potesse così viva in carte / ritrar com'ella dal soave fianco / s'erger e si forma, oh quanta... »²⁵; e a proposito del particolare della mano: « Un'altra [grazia] è ne la morbida / man d'animata neve / su cui concessi imprimere / baci il Rispetto deve / che invidia ad Amor fan »²⁶. Di gusto arcadico e di metastasiana memoria è il nome di Nice. E per non dire altro, è inconcepibile senza l'Arcadia lo sviluppo galante e complimentoso dell'ode.

Poesia d'occasione, di circostanza e in senso mondano e signorile di società, *Il messaggio* è infatti un ringraziamento. Il Parini ringrazia una donna socialmente superiore per la gentilezza che gli ha usato nel chiedere notizie della sua salute. Questa dama, della quale è devoto e rispettoso amico, è inoltre sorella della Paola dai begli occhi, Paola Litta Castiglione, altra amica che gli fa l'onore di aprirgli la sua casa e d'invitarlo a mensa. Come può meglio sdebitarsi, un illustre poeta, che con un complimento in versi? A bella donna, bel complimento. Nulla di più settecentesco, di attinente a quella società che dall'Arcadia ha appreso i bei modi della versificazione cerimoniosa e mondana, sulla quale la galanteria sta come il sale sulle vivande. E nulla di più complimentoso del dire a una donna che un uomo illustre si sente turbato dal suo fascino. Come dirle che anche lei è una persona d'eccezione, una gran dama nel più alto e reale dei sensi.

Ecco dunque il gran pittore mescolare l'elogio alla rappresentazione dell'oggetto in sé compiuto e insieme resolvibile nei vari altri oggetti del bel fianco, delle braccia orgogliose, del bruno crine, della candida mano e via di seguito. I vari oggetti che compongono il tutto non sono soltanto enumerati: sono rappresentati laudativamente in crescendo, complimentati uno per uno dalle stesse parole che li ricostruiscono ai sensi del lettore, disposti in modo che dalle qualità fisiche si salga a quelle intellettuali e morali, fino al conclusivo riconoscimento di

²⁵ È una citazione di A. Bertoldi, ricordata dal Fubini nei *Classici italiani*, cit.

²⁶ Altra citazione del Bertoldi, ricordata dal Bonora nelle *Opere di Giuseppe Parini*, ed. cit.

autentica nobiltà. La Maria che si riconosce in Nice si sente definire bella, signorilmente consapevole della propria bellezza (« né il guardo che dissimula / quanto in altrui prevale »), colta e costumatissima, giustamente nobile. Si sente dire da un uomo d'eccezione che ammirare lei significa obbedire a un destino scelto e accettato per grandezza d'animo. Sente affermare da uno stimato intenditore del bello che a quarant'anni, quanti ne compirà il primo anno del nuovo secolo (era nata nel 1761), sarà fresca e leggiadra ancora. Possiamo immaginare qualcosa di più sottile in materia? Infine si sente dire che un affetto suscitato da lei neppure la morte può spegnerlo. Lungo la scala del complimento, siamo saliti al vertice: dalla fisica alla metafisica.

Si suole ricordare dai commentatori che il Parini, sulla copia autografa presentata in dono alla Castelbarco, scrisse parole di rispetto e quasi di scusa: « L'inclita Nice è supplicata di / riconoscere sotto la forma poetica / de' seguenti versi, i veri sentimenti / da cui provengono: cioè il rispetto / l'ammirazione e la riconoscenza / dell'autore per le esimie qualità / di lei e per la singolare benignità, con / cui Ella si degna di onorarlo »²⁷. Certo, un artista così abile e psicologicamente acuto non poteva non ritenere opportuno che i suoi versi venissero riportati alla occasione. Rispetto, ammirazione, riconoscenza, onore di essere stato oggetto di signorile benignità. Perfettamente. Sui motivi settecenteschi della poesia pariniana non si insisterà mai abbastanza. Poesia di circostanza. Poesia da salotto. Forse il Parini stimò eccessiva, più che la qualità sensuale della sua ammirazione, la dichiarazione contenuta nei versi più intensi del finale: « Ma io forse già polvere / che senso altro non serba / se non di te »; la quale, se non di amore, è di un appassionato e sensuale fervore che gli somiglia. L'audacia per così dire fisica non era di per sé estranea alla poesia complimentosa e galante prima, durante e dopo l'*Arcadia*. Possiamo aggiungere che l'audacia in tutti i sensi, sentimentale compresa, era richiesta e dal genere del complimento in versi, e dalla società signorile in cui certi complimenti erano in uso. Il Parini, per esempio, pubblicò nel 1789 il sonetto che segue, indirizzato a Maria Beatrice d'Este, consorte dell'*Arciduca Ferdinando II*:

Ardono, il credi, al tuo divino aspetto,
alma sposa di Giove, anco i mortali:

²⁷ Si veda il commento del Fubini nei *Classici italiani*, cit., nonché quello di G. Petronio in G. Parini, *Opere*, Milano, Rizzoli, 1957.

tai da le bianche braccia e dal bel petto
 e da i grandi occhi tuoi partono strali;
 e ben farsi oserien ai numi eguali
 fuor dimostrando il lor celato affetto,
 se al fervido desire il volo e l'ali
 non troncasser la tema ed il rispetto.
 Ission, che nel cor la violenta
 fiamma non seppe contenere, or giace
 sopra la tuta, e i voti altrui spaventa:
 ma, se il caso di lui frena ogni audace,
 non è però che i pregi tuoi non senta
 più d'un'alma gentil, che adora e tace.

È un sonetto mitigato dal doppio fatto che i particolari della bellezza arciduciale sono di convenzione mitologica, gli stessi di Giunone, e che nel manoscritto Ambrosiano III 3 figura questo titolo: « Per l'Arciduchessa Beatrice, che disse che tutte l'altre donne avevano l'amante, e ch'Ella sola non avea alcuno che le dicesse amoroze parole ». Il Carducci ricorda che « come poesia e come audacia fece chiasso; e piovvero sonetti di risposta »²⁸. Resta, però, che ci si poteva rivolgere a un'Altezza Reale lodandole il bel petto, le bianche braccia e dichiarandole un'adorazione che sotto il velame della mitologia era meglio apparisse non del tutto fredda o formale. Dire a una donna, quantunque principessa, che era bella, faceva parte di un grande gioco di società. Difficile stabilirne i limiti. Anche i sonetti di risposta, o meglio di occasione riflessa, rientravano nel gioco. Evidentemente le gentildonne gradivano di essere lodate nella sostanza della loro femminilità, e purché il complimento fosse fatto con garbo, purché non venisse meno al rispetto socialmente dovuto al loro rango, lo accettavano e se lo riponevano fra i più cari attestati di successo mondano. Orbene possiamo addurre altre prove, e meglio avremo dimostrato che *Il messaggio* è legato all'Arcadia, radicato nella poesia encomiastica del più frivolo Settecento, e meglio sarà. Qualsiasi considerazione infatti non potrà impedirci di constatare che indipendentemente dall'ipotesi biografica se il Parini fosse o non fosse innamorato, indipendentemente da ogni precisazione di ordine psicanalitico circa il sentimento espresso, letterariamente parlando, stando alle parole, *Il messaggio* termina con la enunciazione del grande tema romantico di amore e morte. Un poeta dice a una donna che il suo sentimento per lei durerà oltre la morte. Siamo alle soglie di un'altra civiltà.

²⁸ G. Carducci, *Il Parini minore*, ed. naz., p. 333.

Che quanto stiamo dicendo non sia arbitrario, è a nostro avviso provato, non soltanto dalla cosa in sé, ma dalla evidente forza che l'oggetto letterario chiamato *Il messaggio* fu in grado di operare sull'anima del Leopardi. Non del Leopardi memore dell'Arcadia e del Settecento. Del Leopardi romantico per eccellenza, che rinnova o inventa miti e figure emblematiche per una nuova era sentimentale. Si ricordi la seconda strofa di *Amore e Morte*:

Quando novellamente
nasce nel cor profondo
un amoroso affetto,
languido e stanco insiem con esso in petto
un desiderio di morir si sente:
come, non so: ma tale
d'amor vero e possente è il primo effetto

La si confronti con la prima del *Messaggio*:

Quando novelle a chiedere
manda l'inclita Nice
del piè che me costringere
suole al letto infelice,
sento repente l'intimo
petto agitarsi del bel nome al suon.

E si veda come il Leopardi ripeta nel suo primo settenario le prime quattro sillabe del primo pariniano, ed estraiga poi dall'interno della strofa, quarto e sesto verso, la rima *letto-petto* per porla in regolare evidenza mediante collocazione in triplice sede terminale di verso: *affetto-petto-effetto*. Si noti come tutto il tratto di strofa in esame sia caratterizzato dalla ripetuta presenza di gruppi fonici sonorizzati dalla *n*, *ando*, *ente*, *ondo*, *angui*, *anco*, e dal risultato che si ottiene opponendo ad essi i suoni in *etto*. In direzione di tale risultato il Leopardi alterna le rime: *ente*, *ondo*, *etto*, *etto*, *ente*, *etto*. È la sonorità complessiva che egli estrae dalla strofa del Parini, specie isolandone il momento sostanziale (« sento repente l'intimo / petto »), e che diffonde nel primo periodo, quello citato, della sua, amplificandone gli effetti mediante moltiplicazione e collocazione in rima. Forse è un caso. Ma la radice sonora di questi versi leopardiani, particolarmente del quarto, quinto e settimo (« languido e stanco insiem con esso in petto / un desiderio di morir si sente... d'amor vero e possente è il primo effetto ») sembra proprio essere costituita dal tratto pariniano « sento repente l'intimo / petto ». E se a questa comparabilità di suoni si aggiunge la ripresa della parola *petto*, più la variazione del primo verso, « Quando novella-

mente », si resta persuasi. Alla composizione di *Amore e Morte*, sia pure in modo limitato, non fu estranea la ricordanza del *Messaggio*.

Certo il Leopardi, quando notava nel Parini la presenza positiva della malinconia, era soprattutto a questo Parini che pensava. Per di più *Il messaggio* era un'ode-canzone fatta, sia pure in ordine chiuso e con l'agevolazione arcadica di terminazioni tronche e sdruciole, di settenari e di endecasillabi. Ma quello che più importa è che il non benevolo Leopardi abbia visto nel *Messaggio* una poesia, una lirica stentata quanto si voglia, di amore e morte. C'è un poeta che pensa alla propria morte mentre è turbato da un amoroso affetto. Questo basta perché circa quarant'anni dopo le sue parole risuonino con rinnovata forza di suggestione in un ambiente diverso. Altri momenti della poesia pariniana sembrano annunciare aspetti e forme di quella romantica. Si pensi all'« atteggiamento da ballata romantica » osservato dal Carducci nel frammento *Ricordi infantili*: « Io da lor narrar m'udia / Come spesso a par del vento / van le streghe in compagnia / dei demoni a Benevento »²⁹. Se diamo credito ai « diece lustri » del primo verso, siamo intorno al 1780. Compito dello storico, naturalmente, è di ammonire che essi vanno considerati per il loro carattere accidentale ed estremo. Se li sopravvalutassimo, deformeremmo la figura complessiva e reale del poeta. Ma compito dello storico è anche quello di rilevarne l'esistenza per cogliere sotto gli eccessi della trasfigurazione romantica gli oggettivi elementi di trasfigurabilità offerti dal poeta stesso ai lettori, anzi ai poeti di generazioni successive alla propria. Il Parini, che è uno di quei poeti ai quali tocca tra i posterì l'onerosa stima dei confratelli, rese possibile e per certi aspetti promosse la propria trasfigurazione. La qual cosa serve a noi per individuare utili termini di raffronto nei momenti estremi e per dire che l'interessante di certi annunci romantici sta proprio nel loro sorgere dall'interno della convenzione settecentesca, sorgere e distendersi a coprire uno spazio culturale di notevolissime proporzioni. Nel *Messaggio*, con l'autorizzazione leopardiana che ci siamo procurata, quella che vogliamo rilevare è appunto la straordinaria estensione culturale, che con termini tanto lapidari, quan-

²⁹ G. Carducci, *Il Parini minore*, p. 225. Escludiamo dai possibili accenni l'ode libera *Il tempo* perché di assai dubbia attribuzione. È interessante notare in essa, tuttavia, il tema romantico del cataclisma cosmico e certi accenni che non dispiaceranno al Leopardi, specie nella strofa « E quando poi la sera... nel sonno ancor, la diletta imago ».

to approssimativi, potremmo definire dall'Arcadia al romanticismo. L'interesse letterario del tema di amore e morte a cui si giunge sta proprio nel fatto che esso viene enunciato al limite di uno sviluppo tipicamente settecentesco, quale progressivo aggravarsi di ben altro tema, cioè del complimento galante. L'arguto sibilo conserva il suo fascino perché si fa sentire nel preciso ambiente presso cui si figurò sepolto il poeta: quello di Porta Orientale e del relativo assetto urbanisticamente neoclassico dei Boschetti e del Corso. In centotrentadue versi, ridotti a unità con una operazione ammirevole di mediazioni e integrazioni, possiamo reperire elementi di cultura, di costume, di vera e propria storia della letteratura italiana, quali nessun testo dell'Arcadia tarda o malinconica è in grado di mostrarci, significativi di atteggiamenti fra loro anche in contrasto lungo un periodo di oltre mezzo secolo. Preliminarmente a qualunque specificazione o giudizio di poesia, un testo come *Il messaggio* così oggi si presenta ai nostri occhi: come un oggetto di straordinaria complessità, che s'impone per la ricchezza di vita storica di cui è fatto. Più se ne approfondisce l'analisi, più lo stupore nostro aumenta.

RIPANO EUPILINO

Davanti a una poesia come *Il messaggio*, cadono le intenzioni maligne o dissacratorie di chi volesse rovesciare le tradizionali tesi critiche. Il Parini continua a esercitare il suo fascino. L'ode è ambigua, nel senso, soprattutto, che comincia in un modo e finisce in un altro, ma l'analisi critica ci permette di riconoscere in tale ambiguità quella ricchezza d'interessi e di motivi umani e culturali che solo le opere dei grandi scrittori sogliono presentare. È un'ambiguità per modo di dire. Più che altro, è la complessa modulazione di una ricchezza pienamente, classicisticamente signoreggiata. Né si può dire in omaggio al Leopardi che l'elemento unitario o coordinatore sia costituito dalla malinconia. Il Parini sapeva esercitarsi, da bravo professionista, anche su questo tema, e quando lo faceva, come nei tre sonetti non datati, intitolati appunto *Alla malinconia*, lo faceva secondo questa o quella formula letteraria, nel caso particolare arcadicamente petrarcheggiando. Nel *Messaggio* non c'è malinconia, né in senso letterario, né in senso umano o sentimentale. Non è malinconica la professione di fede nel proprio Genio, posta non a caso al centro dell'ode, né è malinconico il finale. Quello che vince le nostre smaliziate resistenze è proprio il Parini maturo e padrone di sé, realistico e sensuale, socievole e immaginoso, energico ed elegante, « serio » e « piacevole », forte della sua arte classicistica e del suo sorridente moralismo.

Non sono mancati negli ultimi anni i tentativi di scoprire nei versi giovanili i primi segni del suo classicismo e quindi del suo atteggiamento nei confronti dell'Arcadia. Aveva cominciato il Carducci, con lo studiare ordinatamente il « Parini principiante », poi le *Alcune poesie di Ripano Eupilino* sono divenute d'obbligo nell'attenzione dei critici. Di

recente, due studi particolari sono venuti a riproporre molte questioni in proposito, l'uno di Raffaele Spongano¹ e l'altro di Luigi Poma². L'uno e l'altro diremmo che sono da leggere in rapporto alle indagini di Mario Fubini³, il quale, ripercorrendo l'itinerario carducciano, giungeva quasi venti anni fa a una lettura delle rime di Ripano Eupilino che ancora oggi ci sembra la più equilibrata. Lo Spongano infatti vede nella spontaneità del classicismo pariniano, nella natura e nella « tempra » stessa dello scrittore esordiente i chiari segni di un'autonomia nei confronti dell'*Arcadia*. Ciò contrasta con i risultati del Fubini, per il quale Ripano Eupilino, compiendo il suo sperimentale « ritorno ai classici », finiva col rifarsi alle stesse originarie motivazioni classicistiche dell'*Arcadia*. Il Poma invece va oltre la tesi del Fubini e scorge nelle *Alcune poesie* « certe tendenze e peculiarità espressive convergenti in direzione di un approfondimento e insieme di un superamento di certe proposte poetiche d'*Arcadia* verso un classicismo più rigoroso e ricuperato in funzione 'realistica' »⁴.

Estraneità, superamento, adesione più o meno consapevole ad alcune forme, ad alcuni motivi dell'ormai vecchia accademia. Il problema storiografico della rivalutazione dell'*Arcadia* non è più il nostro, e perciò neanche quello di una eventuale rivalutazione. Per ciò stesso, neppure quello della maggiore o minore arcadicità del Parini, esordiente o maturo, ci sembra un problema di decisiva importanza. I risultati conseguiti in proposito dal Fubini possono sembrarci ritoccabili, precisabili, ma non reversibili o da smentire. C'è l'*Arcadia* con i suoi vari aspetti, le sue funzioni letterarie e sociali; e c'è il Parini, il quale è sempre un po' tutto e un po' nulla, arcade, sensista, neoclassicista, illuminista, questo e altro, e al tempo stesso niente di tutto questo, sempre sfuggente se lo vogliamo fissare a qualche grossa denominazione storica, specialmente restio a farsi distinguere in « tempi » fra loro in rapporto drammatico. Accettiamo i connotati storici ormai assegnati all'*Arcadia* e constatiamo che se Ripano Eupilino non può essere a rigore definito un arcade, non può nemmeno, se non per eccesso polemico, essere considerato un estraneo all'*Arcadia*. Siamo grati allo Spongano dei molti contributi

¹ R. Spongano, *Il primo Parini*, Bologna, Pàtron, 1963.

² L. Poma, *Stile e società nella formazione del Parini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967.

³ M. Fubini, *Dall'*Arcadia* al Parini e Il Parini e il "Giorno"*, lezioni universitarie, Milano, Malfasi, 1951 e 1952.

⁴ L. Poma, *Stile e società nella formazione del Parini*, cit.

e dei vivaci stimoli da lui offerti agli studi pariniani. Ma quando egli si spinge ad affermare che Ripano Eupilino « possiede caratteri opposti a quelli degli arcadi, e non si tratta solo di un meno e un più, ma d'altra tempra », oppure che « non è un arcade né per educazione né tanto meno per natura » e se viene sfiorato dai pericoli della mollezza e della ampollosità arcadica si trattiene però dal caderci appunto in virtù di una diversa natura ed educazione, diciamo che seguirlo su questo terreno non ci sembra proficuo. Certo il Parini seppe fare con precoce serietà « la sua vigilia d'armi sui classici della nostra migliore tradizione ». Ma che frutto caviamo dal considerare questa vigilia d'armi in rapporto di polemica estraneità con l'Arcadia? Non si tratta né di peccati né di ragioni di gloria. Si tratta solo di caratterizzazioni storiche.

In realtà, in Italia, sulla metà del diciottesimo secolo, è difficile immaginare un atto di dedizione ai classici, compiuto indipendentemente da quel « ritorno » che aveva propugnato l'Arcadia per restaurare il « buon gusto ». Il Parini maturo crede nel buon gusto alla maniera arcadica, basti pensare al discorso per l'*Aprimento della nuova cattedra delle belle lettere*, tutto mosso da un fervore civile « di formare, di promuovere, di propagare il buongusto », che non abbisogna neppure di essere sottolineato come illuministico, tanto già apparteneva agli arcadi. Al suo insegnamento, come scrive nel programma *Per la cattedra biennale di belle lettere*, assegna un fine preciso: « Lo scopo adunque del professor di belle lettere in Milano sarà quello di spargere e di promuovere il buongusto nelle lettere ». Darsi ai classici, allora, non significava iniziare un programma polemico di risanamento, come sarà un secolo dopo per il Carducci. Era semplicemente un luogo comune, un respirare l'aria che c'era. Se nel buon gusto crede il Parini maturo, non si vede su quali documenti si possa affermare che non credesse il Parini esordiente. E il mezzo più acconcio di indirizzarsi al buon gusto era per l'appunto quello di darsi allo studio, alla imitazione dei diletti classici: di procedere « dietro alla scorta de' grandi esempi », osservando le regole « lasciateci dai più eccellenti maestri », studiando « gli eccellenti originali ». « Tale è la forza degli eccellenti esemplari sullo spirito umano, che, alla proposta di essi, coloro medesimi i quali, sia per natura, sia per educazione, fatti non sono per esser creatori, si commovono altamente nel contemplarli, e s'empiono d'un generoso ardore, e par loro che sul momento darebbon di piglio alla penna od al pennello, e scriverebbero come Virgilio o dipingerebbero come Tiziano ». Di questo è convinto il Parini che afferma suo proposito, nell'orazione per l'*Aprimento della cat-*

tedra di belle lettere, quello di propagare il buon gusto. Altro proposito se non di formare se medesimo al buon gusto non può avere il Parini che sotto il nome di Ripano saggia le sue prime forze e si prova in vari generi e in varie imitazioni « dietro alla scorta de' grandi esempi ». Altrimenti, le *Alcune poesie di Ripano Eupilino* non avrebbero il carattere dominante che hanno, che è quello precisamente di un'assidua sperimentazione di modi e forme autenticate da eccellenti originali.

Del resto, il nome stesso di Ripano Eupilino, se, come è noto, non è quello arcadico del Parini, il quale quando sarà ascritto all'accademia si chiamerà Darisbo Elidonio, è pur sempre un nome di gusto arcadico. Il giovane che anagrammava il nome del padre, e non senza poetica, latineggiante civetteria dichiarava la sua provenienza dalle rive dell'Eupili, non andava molto in là, con la fantasia, rispetto alla moda arcadica. Indubbiamente, non andava molto in là imitando Mosco, Anacreonte, Catullo e con particolare successo, come è stato più volte notato, Orazio. Né si dimostrava spericolato saggiando il genere della poesia pastorale, sia pure in sonetti, o variando le cadenze normali del sonetto con l'adozione degli endecasillabi catulliani. A questo proposito è interessante ricordare che il sonetto in cui la parola endecasillabi è detta due volte (« Endecasillabi, cui porgerete... Endecasillabi, dunque le argute... ») svela, nell'accarezzamento fonico della parola, lo stesso compiacimento letterario che era stato dell'illustre arcade Paolo Rolli:

Endecasillabi catulliani
 Lieto vuo' leggere dopo la cena.
 Tra lieti brindisi, accompagnati
 Di semilanguidi parlanti sguardi,
 Dolce s'ascoltano con bella ninfa
 Gli endecasillabi catulliani⁵.

Segni di reazione alle mode diffuse o adottate dall'Arcadia non erano certo i sonetti caudati contro le monacazioni. La moda di scrivere contro la poesia encomiastica o di piccola occasione mondana, se proprio non era nata ad un parto con quella stessa di esercitarla, godeva tuttavia di larghi consensi. Ancora una volta potremmo ricordare il Frugoni. Il Carducci riconduceva all'Arcadia perfino il gruppo dei sonetti magici, che pure

⁵ Cfr. *I lirici del Seicento e dell'Arcadia*, a cura di C. Calcaterra, Milano-Roma, Rizzoli, 1936.

sembrano la prova più singolare di questo Parini. Non c'è bisogno di affidarsi alla sua autorità. Certo il Parini che versifica streghe e greggi ammalati non è privo di segni distintivi. Ma il fatto è che non poteva essere sentito come estraneo ai perduranti spiriti arcadici un ricupero classicistico come quello che egli operava rifacendosi a Virgilio, a Orazio, a Tibullo, a Teocrito. Era semmai proprio nello spirito dell'Arcadia rivolgersi ai classici per trarre da essi qualche tema o effetto da aggiungere a quelli già in uso. Era di tipo arcadico l'inclinazione psicologica per cui, all'atto di cimentarsi in forme « nuove » o poco usate, ci si rivolgeva ai classici e si cercava aiuto o ispirazione in un repertorio ritenuto ottimo a giudizio comune. Della poesia classica pastorale Ripano Eupilino riprendeva anche certe caratteristiche movenze esteriori: « Volgete, amiche, pur, volgete i rombi... Fermate pur, fermate i rombi, amiche ». Rileggiamo un sonetto magico che suole essere indicato fra i migliori:

Né d'erba né di rio vaghezza prende
 il mio gregge svenuto, e si rimbosca;
 e par che 'l suo pastor più non conosca
 perché né i cenni né le grida intende.

Or su le balze perigliose ascende,
 or entra in tana insidiosa e fosca;
 e giurerei che più non riconosca
 qual dell'erbette giove e quale offende.

Lasso! ben il diss'io quel dì, che alzarse
 vidi l'infame strega alto una spanna
 da terra con le chiome orride e sparse,
 ch'ella mandò fuor della sozza canna
 terribil voce; e allor la luna sparse
 raggio di sangue in vèr la mia capanna.

Comunque lo si rigiri, è pur sempre una « pastorellia », una variazione classicistico-popolaresca del genere pastorale, autorizzata, come dimostrano i primi due versi, da Virgilio. Se fosse stato letto a un'adunanza accademica, nessun arcade regolare lo avrebbe giudicato estraneo ai propri gusti. Come nessun arcade avrebbe inarcato le ciglia alla lettura delle tre ecloghe pescatorie che costituiscono forse il gruppo meno spiacevole delle poesie « piacevoli ». Le note di freschezza sensuale che sono state rilevate nella terza (« Qui poscia i piedi candidetti e belli / si stan lavando quattro giovinette, / all'ombra d'una schiera d'arboscelli. / Sono sedute su le molli erbette, / e colla gonna oltre 'l ginocchio alzata, / mostran le gambe alabastrine e schiette ») acquistano oggi, agli occhi nostri, uno spicco che nel 1752 non potevano avere.

E il modello umanistico del Sannazzaro non avrebbe significato altro che la presenza autenticatrice di un eccellente originale.

Detto questo, resta da spiegare quella « cert'aria frizzante, annunzio di giorno asciutto e sereno » che il Carducci notava nella traduzione da Orazio (« O del vetro più chiaro ameno fonte ») a paragone con quella del Frugoni. Non c'è molto di frizzante nelle rime di Ripano Eupilino, ma indubbiamente, nella multiforme esercitazione letteraria che esse documentano, qualcosa di asciutto e sano circola e si fa sentire. Entro questi limiti diremmo che va commentata l'originalità del Parini esordiente, cioè del suo mettersi a scuola di molti, diversi, eccellenti maestri. Per alcuni aspetti, sono gli stessi limiti che il Carducci aveva indicato con la nota formula dell'« arcade arretrato al cinquecento ». Specie le « poesie piacevoli », con l'adozione del modello bernesco e di una lingua astrattamente toscaneggiante, danno la misura di questa arretratezza. Per altri aspetti, essi sono costituiti dal carattere provinciale, culturalmente immaturo della prima esperienza pariniana, considerata nel suo complesso. Si suole citare a titolo di merito la prefazione *A' lettori* di Ripano Eupilino. In genere si dice che in questa prefazione il Parini dimostra per un verso una sua lodevole modestia di principiante e per un altro verso una coscienza, già dignitosa ed energica, del proprio valore. Il tutto sarebbe indice di serietà. Si sottolinea l'inizio: « Io parrò forse troppo arrischiato... »; e il finale: « Senzaché io non sento poi così bassamente di me medesimo, che non confidi poterci essere in questo libro... ». In verità, ci sembra che la sostanza del complessivamente goffo discorso sia da vedere nella parte centrale, dove il Parini dice:

Perciocché né sciocca pompa di comparir tra' saggi né vano disio di lode né verun altro mio consimil pensiero mi ha confortato a dar fuori questo picciol libretto; ma puramente una cotal mia vaghezza di saper dal pubblico, siccome io penso, giusto e sincero estimator dell'opere altrui, quale io sia per riuscir nel poetico mestiere, mi ha stimolato a far ciò. Perocché, leggendo gli amatori degli ameni studii queste poesie, e ora per l'un capo biasimandole cortesemente, e ora per l'altro graziosamente commendandole, e le lodi o i biasimi loro pervenendomi all'orecchio, io potrò, ove gli uni all'altre sopravanzino, lo incominciato cammin tralasciare, e dare alle Muse un eterno addio, e ove al contrario questi sieno soperchianti da quelle, animarmi a salir con più vigore il sacro giogo e procacciarmi qualche fronda di lauro in Parnaso.

Questo ragionamento è svolto secondo uno schema, non letterario ma psicologico, che si ritrova inalterato sotto il mutare delle forme in tutti i consimili ragionamenti dei principianti più sprovveduti. È un

elemento costante al di sotto del mutare storico o deliberatamente stilistico delle forme. Ancora oggi, il principiante poeta che nell'ambiente chiuso di una città di provincia, o nella provincia psicologica della sua immaturità abbia composto dei versi, al momento di dar fuori il suo picciol libretto, si rivolge col pensiero, o mediante prefazione, o lettera, o istanza verbale al « pubblico », per non dire agli esperti o ai già introdotti nei circoli che contano letterariamente, per sapere se debba smettere o continuare. È una richiesta in parte sincera e in parte ipocrita, comunque ingenua, d'incoraggiamento. In cuor suo, il principiante è già disposto a salir con più vigore il sacro giogo. Sa già che assai difficilmente darà alle Muse un eterno addio. Ma vorrebbe sentirselo dire, preferibilmente da qualche personaggio famoso, quantomeno già introdotto colà dove in un vagheggiato aere si cova il destino letterario dei popoli. Nella prefazione di Ripano Eupilino, di frizzante non c'è che questa goffaggine di brianzolo recentemente inurbato. Lo scrittore è tradito dall'aria ancora alpestre di molti suoi moti. La sua cultura è limitata, scolasticamente rigida, fatta di non peregrini classici più latini che greci, autori italiani di convenuta eccellenza, letture contemporanee di poeti come il Rolli e il Frugoni, noti a tutti. Quando scrive in prosa imita il Boccaccio. Non è ancora milanese, nel senso che non ha ancora nulla che faccia pensare agli accenti morali e civili della sua maggiore poesia. Imita. Si esercita. Cerca nella tecnica, nel gioco metrico delle parole la conferma della sua natura di poeta. L'astratto gusto della lingua toscana, derivatogli dalla scuola, che poi rinnegherà, del padre Branda, lo rende purtroppo incline anche alla imitazione del Berni. Le rime bernesche e burchiellesche sono il sottoprodotto tipico, l'esito più retrivo e sterile del classicismo settecentesco. Il pedante che volesse fingersi uomo di spirito, che cercasse un facile applauso in una delle tante accademie di provincia filiate dall'Arcadia, non aveva che da rifarsi al Berni o al Burchiello. Fiorentinismo di maniera, non-sensi e bizzarrie, volgarità in capitoli e in sonetti con e senza coda. « O anima bizzarra del Burchiello ». Se alle esperienze puramente letterarie di Ripano Eupilino non se ne fossero presto aggiunte molte altre, di ordine morale, chissà per quanto tempo il Parini sarebbe rimasto una specie di granellesco a Milano, un rimatore come tanti chierici e curati del tempo, parzialmente estranei all'Arcadia più per insufficienza culturale e sociale che per consapevole scelta o volontà di superamento.

È perfino dubbio fino a che punto si possa dire che l'esclusione dalle rime di Ripano Eupilino della poesia facilmente musicale sia

significativa di un criterio in formazione, di una tendenza alla interiorità culturale rispetto ai modi più diffusi, per così dire metastasiani della produzione arcadica. Al Parini maturo, le canzonette, le cadenze di orecchiabile musicalità non dispiaceranno. Inoltre va ripetuto che contrariamente a quanto si suole affermare, il Parini non ebbe finezza d'orecchio, gusto musicale pari ad altre sue doti o facoltà. Fu sempre più pittore che musico, e perfino nei passi maggiori del *Giorno*, specie nei tratti di passaggio fra episodio ed episodio, se qualcosa difetta è appunto il senso del nesso musicale, del periodo musicale che può in parte risolvere sul piano dei suoni le fratture o le pause che si vengono a creare fra momenti logici o descrittivi o narrativi del discorso. La musica letteraria dei maggiori arcadi è fonosimbolica di un'eleganza che era in primo luogo un fatto di costume. Come si parlava, si vestiva, si gestiva e ci s'incontrava sul terreno comune di un'amabile leggerezza, così si componeva in versi. Ripano Eupilino non è mai elegante. Lo sarà il Parini maturo.

Non per questo è da concludere che le *Alcune poesie* sono prive d'importanza o d'interesse critico. In generale, si può osservare che dal suo privato e provinciale esercizio di classicismo il Parini trae come maggiore profitto un notevole senso della misura. I suoi componimenti, a qualsivoglia genere si rifacciano, hanno tutti equilibrio e misura. I suoi sonetti, spesso egregiamente versificati, denotano un attento studio delle proporzioni fra quartine e terzine e quindi della distribuzione degli ornamenti, delle reminiscenze letterarie, talvolta vere e proprie citazioni, delle figure retoriche. Tale studio induce a volte il novizio ad espedienti di rigida, uniforme simmetria, come nel caso del sonetto *Qual fu, qual fu la scellerata mano*, costruito sulla corrispondenza delle quattro interrogazioni delle due quartine e delle due terzine, introdotte dalla ripetizione enfatica *Qual fu, qual fu* del primo verso. Altre volte lo porta a costruzioni più complesse, come nel caso del sonetto *Egli è pur vero, Elpin, ch'altra donzella*, dove le interrogazioni sono due, limitate alle quartine, e lo sviluppo del discorso è affidato al rapporto fra le introduzioni conversevoli delle quartine e quelle asseverative delle terzine; o come nel caso dei sonetti dialogati *Gira l'alta donzella, e in mille modi e – Chi è costui, che nell'umil suo letto*. Sempre, in genere, e specialmente nei sonetti, Ripano Eupilino dimostra di essersi fatto una buona mano agli attacchi, non di rado ben congegnati e intensamente introduttivi: *Manzon, s'io vedrò mai l'aspro flagello; Carca di merci preziose e rare; Poiché, dal braccio del Signor guidate, / fuor dell'Egitto uscir*

l'ebraiche genti; ecc. In particolare, molte osservazioni che sono già state fatte, relative alle traduzioni, alle imitazioni, oppure a questo o quel momento sia delle « serie », sia delle « piacevoli », potrebbero essere ripetute a titolo di conferma. Su due sonetti però ci sembra opportuno insistere. Il primo è il XLIV, quello in cui Ripano afferma che solo nel suo cuore gli sembra di non vedere Dio:

Col guardo i' vo su per l'aereo calle
fra le nubi cercando e tra i pianeti:
e veggio, d'ogni stella entro a' secreti
lati, Dio ch'ora quiete, or moto dalle.

Scendo di poi su le nevose spalle
de' monti, ed essi quai freschi arieti
veggio esultar di lui superbi e lieti,
ch'abita ogn'antro loro, ogni lor valle.

Cerco la Terra tutta, e l'onda, e fuore
caccio lo sguardo ancor, ch'appena il regga,
e veggio come, in quell'immenso orrore,
solo non già ma con se stesso ei segga.
Torno coll'occhio alfin dentro al mio core;
e solo nel mio cor par che nol vegga.

È uno dei sonetti peggiori. La prima terzina funge più che altro da espediente riempitivo e di trapasso. L'immagine dei monti che come freschi arieti esultano è di una goffaggine che nelle rime stesse di Ripano ha pochi confronti. Gli attributi della divinità, dare moto e quiete alle stelle, essere in cielo, in terra e in ogni luogo, sedere con se stesso nello spazio, sono religiosamente di maniera. Lo Spongano, accennando alla « aridità del sentimento religioso del Parini » dice che essa è appunto « confessata » in questo sonetto⁶. Vorremmo fargli osservare che forse lo prende troppo alla lettera. In primo luogo si tratta di una esercitazione letteraria. In secondo luogo, la rozzezza del sonetto, la sua povertà di studiati e ben collocati elementi retorici, l'evidente forzatura del *ch'appena il regga*, usata per la rima in funzione dell'ultimo verso, forse ci svelano esattamente il contrario, e cioè che Ripano una volta tanto ha badato più alla cosa da dire che al come dirla. Più che costruito, il sonetto è buttato giù in qualche modo, giusto per arrivare agli ultimi due versi e in particolare all'ultimo. E una dichiarazione simile, che è di sostanziale umiltà, può essere indicativa più di spi-

⁶ R. Spongano, *Il primo Parini*, cit.

rito religioso che di aridità o irreligiosità. Se il giovane Parini qualcosa confessa, è la coscienza di una indegnità ad accogliere Dio nel proprio cuore. Il che appartiene a una tematica precisamente religiosa di esami di coscienza. Uno spirito veramente arido, avrebbe seguitato a celebrare la presenza di Dio nell'esteriore spettacolo della natura: non avrebbe contrapposto alla divinità della natura la sua nullità di uomo, né si sarebbe minimamente preoccupato di non vedere in sé quello di cui non poteva dubitare. Circa l'indifferenza o l'aridità religiosa del Parini siamo convinti che si debba essere estremamente cauti.

Il secondo è il XL, il sonetto in cui Ripano manifesta il suo già maturato sentimento dell'arte lunga e difficile:

Per l'aspro calle ond'a Parnaso uom giunge,
io mossi 'l piede insin da' più verd'anni,
e già cantando i miei sì lunghi affanni
fra me diceva: Or non puot'esser lunge.

Ma, fortunata, ah! che 'l tuo vol raggiunge
il lento passo mio co' prestì vanni;
e lungi ancor da que' beati scanni
lo tuo sommo valor m'insulta e punge!

Or vanne lieta pur, ché 'n su la via
attendon le sorelle alme e divine
la tua venuta assai più che la mia.

Quivi non aspettar ch'io giunga al fine
del mio cammin si' ratto; assai mi fia
quando neve mi copra il fosco crine.

Giustamente il Fubini⁷ dà rilievo a questo sonetto e ricorda la frase del Parini vecchio riportata dal Reina: « Ora che sono vecchio conosco dove sta il bello: se potessi dar addietro di trent'anni, comporrei forse cose non indegne del nome italiano ». C'è già, indubbiamente, la consapevolezza di quanto sia difficile l'arte, consapevolezza che non abbandonerà mai il Parini, specie quando avrà individuato in Orazio per le *Odi* e in Virgilio per il *Giorno* i massimi originali da imitare. Incontentabilità, disposizione a cimentarsi in prove sempre più difficili, volontà di eguagliare i maggiori esemplari della tradizione, sono atteggiamenti che caratterizzano e nobilitano tutto il Parini, dalle sue prime prove alle ultime. Egli sa già, a ventidue anni, che avviarsi all'arte vuol dire affrontare un'aspra e lunga via che coincide con quella della vita,

⁷ M. Fubini, *Dall'Arcadia al Parini*, cit.

dietro a un ideale classico di perfezione. Come dice, per molti aspetti sarà. Nell'esperienza di Ripano Eupilino ha letto il proprio oroscopo.

Ma c'è di più. Nella sua struttura fondamentale, questo sonetto appartiene già al Parini maturo e prelude alla ricca ambiguità della poesia maggiore. Certo, tecnicamente, molti particolari lasciano a desiderare. Ma forse questo è l'unico momento in cui Ripano non sia tradito dall'aria ancora alpestre dei suoi moti. C'è un'occasione di tipica socievolezza settecentesca: una giovane poetessa, magari un'improvvisatrice, ha detto, letto, fatto conoscere i suoi versi e il Parini la loda. La loda con un complimento: tu voli dove io procedo a lenti passi e raggiungerai la vetta prima di me che sarò contento se la raggiungerò da vecchio. Il complimento, arricchito di un augurio, è iperbolico, ma l'iperbole è sostenuta dall'affermazione implicita, di quanto è lungo il cammino del poeta, e al tempo stesso da una professione di fede nell'arte come arte difficile. Con garbo, finalmente, si riesce perfino ad ammonire la persona che si loda. Il sonetto è assai più complesso di quanto sembri a prima vista. Muove da un dato frivolo della realtà e sviluppa un complimento rendendolo grave di sostanza morale. È il germe strutturale di poesie straordinarie come *La recita dei versi*, *Il messaggio*, *Alla Musa*.

IL « SAGGIO SOPRA L'UOMO »

Gli anni decisivi nella vita del Parini sono il 1753 e il 1754. Le rime di Ripano Eupilino sono valse non solo a dargli una certa, retorica, sicurezza di mano nell'esercizio delle belle lettere, una capacità già pregevole di dire molte cose, o meglio di presentare, ben imitati, diversi oggetti letterari: gli sono valse anche l'ingresso fra i Trasformati. Nel 1754 viene ordinato sacerdote ed entra in servizio presso il duca Serbelloni come precettore del figlio Gian Galeazzo. Il vero periodo di formazione comincia ora e coinciderà con la permanenza in casa Serbelloni, dal '54 al '62. È in questo periodo, nella doppia sede dell'accademia dei Trasformati e della famiglia signorile da cui dipende, che egli approfondisce o stringe amicizie destinate a influire sulla sua vita, si educa alla rispettosa familiarità con le dame di una disinvolta aristocrazia, prima fra le quali la duchessa Maria Vittoria, è invogliato a letture che lo renderanno propriamente colto e moderno. Il primo manoscritto del *Dialogo sopra la nobiltà*, che fu letto ai Trasformati nel 1757, reca in epigrafe, trasposti in endecasillabi italiani, alcuni versi dell'*Essay on Man* di Alexander Pope¹. È dunque in questi anni che il Parini compie il suo fondamentale incontro col Pope. Sembra che non conoscesse l'inglese, ma il Pope era già noto in Italia, non mancavano le traduzioni e si utilizzava non solo per il Pope la grande, autorevole mediazione della lingua e della cultura francese. Fra i Trasformati, e forse più ancora fra i nobili che frequentavano le « conversazioni » della casa ducale, egli trova persone in possesso di

¹ L'epigrafe torna al suo posto nella edizione di C. Colicchi, *Il "Dialogo sopra la nobiltà" e la polemica sociale di Giuseppe Parini*, Firenze, Le Monnier, 1965, e in quella di L. Poma, cit.

una cultura meno scolastica della sua, certo meno fondata sui classici, dei quali tutti, peraltro, facevano un gran parlare, ma certo più aggiornata, più alla moda. Possiamo pensare che anche la duchessa fosse informata di novità letterarie più che il professorino precettore di suo figlio. Il Parini fa conoscenza dei libri eleganti, rilegati in liscia e purpurea pelle, che si vedevano, per le case dei nobili, posati qua e là fra altri oggetti eleganti. Gli studiati autori del Giovin Signore non li conosceva ancora. Diciamo che mentre insegna al figlio impara dalla madre. La sua cultura, per taluni aspetti pre-arcadica, si arricchisce e si apre a una dimensione europea. Sente parlare del celebrato Pope e lo legge come può, parte in francese e parte tradotto dal francese. Ha l'impressione decisiva di un'affinità spirituale, di un'arte moderna e magistrale degna d'imitazione. Forse, per inevitabile contaminazione linguistica, lo legge come un poeta quasi francese, come l'esponente più illustre di una particolare tradizione di poesia didascalica. Trova teorizzato nel *Saggio sopra l'uomo* quel sentimento della Natura di cui si faceva forte per reagire ai turbamenti e alle novità. La mitologia della Natura, che ha tanta parte nella poesia del Parini, è sì di origine classica, è sì un dato generico della cultura settecentesca, ma nei precisi termini in cui viene vissuta è soprattutto del razionalista Pope. Citiamo un passo del *Saggio sopra l'uomo* nella traduzione in sciolti del cavaliere Anton Filippi Adami²:

Dunque alle leggi eterne di Natura
L'uomo si arrenda umil, né il piè rimova
Dal sentier, che le addita; ogni altro fora
Più scabroso, più incerto, e men sicuro.

Il testo inglese è sinteticamente imperativo: *Yes, Nature's road must ever be prefer'd*. Ma è interessante notare come il Pope seguiti, affrontando il tema delle passioni e del rapporto fra queste e la ragione:

Non spetta alla ragion di trarci in porto
Senza contrasto alcun: tralle procelle
Difenderci, animarci è la sua cura;
Qual prudente maestro incaricato
Di erudirci, a noi diella il Cielo amico,
E con discreto impero i gusti nostri

² Per le edizioni dell'Adami, cfr. E. Bonora, *Pariniana*, in « Giorn. st. d. lett. it. », CXLV (1968), 449. Il passo è tratto dalla ed. di Venezia, presso Giambattista Novelli, 1765, e corrisponde ai vv. 161-168, Ep. II, dell'originale inglese.

Dee moderar, non svellerli dal seno.
 Della passione in noi dominatrice
 Si serve il Cielo a compiere i disegni
 Dalla Divina Sapienza orditi,
 E vuole, acciò rimangano adempiti
 Gli augusti investigabili Decreti,
 Che ad oggetti diversi ogni Uom si volga,
 E stabilmente in lor si tenga, e posi;
 Ond'è, ch'ella con forza imperiosa
 Le picciole passioni abbatte, e doma.
 E giugne sempre al suo prefisso fine;
 E chi tenta fermarla in sua carriera,
 Precipita i suoi passi, e non l'arresta.

La ragione, le passioni, la Natura. Il Parini organizza sulla base di un suo concetto di Natura tutto un sistema abbastanza coerente di convinzioni e di riflessioni. Non sarà un vero e proprio sistema filosofico, e soprattutto non sarà originale. Ma sarà la sua filosofia e la sua fede: una serie di formulazioni teoriche, dalle quali saranno dedotte coerenti norme etiche. Di filosofico, appunto in senso classico e sistematico, sarà degno di nota che queste formulazioni volgeranno intorno a un'idea precisa e fondamentale, cioè quella di Natura, e non a più idee ecletticamente combinate o messe in precaria sintesi al livello dei sentimenti. *Natura sive Deus*. Lo « spinozismo » da cui Anton Filippo Adami, nella prefazione al suo approssimativo lavoro, si adopera a discolorare il Pope, sarà lo stesso del Parini che nella Natura sentirà sempre la presenza di un Dio provvidente e che nel vivere secondo natura praticherà la sua religione. Il ragionevole abate si riterrà in qualche modo autorizzato da una così intesa Natura a introdursi nella sfera sensistica delle sensazioni piacevoli. Questo non riguarda il Pope, il quale, contrariamente al nobilissimo Bolingbroke, il suo St. John (uno, come è noto, dei suoi « ispiratori », o meglio fornitori di materiale filosofico, secondo il cui pensiero le sensazioni stavano all'origine della conoscenza) non estende su tale campo le sue riflessioni. D'altra parte, quando si parla di sensismo a proposito del Parini, è opportuno procedere con prudenza. Le deduzioni estreme del sensismo non gli appartengono e la via del rigoroso approfondimento filosofico gli è sconosciuta. Nel rapporto fra sensazioni e conoscenza, egli è costretto a distinguere fra « realtà » degli oggetti e « impressioni » che essi fanno sui sensi, come risulta dal IX dei *Pensieri* primamente pubblicati dal Reina:

Tutta la sapienza consiste nel diffidare de' nostri sensi e delle nostre passioni. I sensi non portano alla nostra anima la realtà degli oggetti, ma le impressioni che gli oggetti fanno sopra di essi. L'anima riverbera sopra gli oggetti le impressioni ricevute, e, ingannandosi, ripone negli oggetti quello che soltanto è nella sensazione. Questo riguarda la conoscenza, ossia l'anima conoscente. Le passioni operano alla stessa guisa riguardo alla volontà, ossia l'anima appetente. Le passioni portano l'anima verso gli oggetti³.

Inoltre è da osservare che nonostante l'episodico sforzo di definire, con rudimentale filosofia, ciò che debba intendersi per anima, quella su cui operano le sensazioni del Parini è sempre l'anima cristiana. Certo, tipicamente sensistica è la sua tendenza al sensualismo etico, a scorgere il bene in fondo alle sensazioni piacevoli. Tralasciamo le citazioni più facili per trarne una assai esplicita dal settimo dei *Pensieri*:

Dio e la Natura ci comandano di vivere non già solamente con una legge scritta e pubblicata, come proveniente dai motivi superiori della religione e dall'amore dell'ordine universale ben conosciuto; ma molto più con una infinita e variata serie di sensazioni piacevoli, delle quali, rispettivamente a noi, è composto e formato il nostro vivere. Queste, senza anticipamento della nostra riflessione e quasi malgrado nostro, ci rendono caro il momento attuale della nostra esistenza; queste ci fanno veementemente desiderare altri simili momenti per l'avvenire, e, se fosse possibile, per tutta l'eternità; queste, mercè della nostra propria esperienza e dell'osservazione che facciamo sopra degli altri, ci fanno, a dispetto nostro e con grandissima fiducia, sperare gli stessi momenti che desideriamo; queste finalmente ci allontanano con ribrezzo dalla idea della loro interruzione e con raccapriccio ed orrore dall'idea della loro cessazione totale⁴.

Ma il confronto fra simili passi ci dice quanto questo sensismo fosse incerto e contraddittorio. Si aggiunga l'interpretazione ironicamente rovesciata che ne viene fatta nella favola del Piacere. Nel secondo passo citato, lo stimolo al bene viene affermato come residente nelle sensazioni piacevoli, la cui durata coincide con la vita, la cui cessazione totale suscita nell'uomo l'idea stessa della morte. Dal valore che attribuiva alle sensazioni, il Parini deduceva perfino, come appare manifesto da tutta l'opera sua, la legittimità etica del bello e relativo fare forza sopra l'anima nostra mediante il primario organo della vista. Tutto ciò rientra nell'etica del sensismo. Però è interessante notare come le sensazioni piacevoli siano subordinate al « comando » del binomio Dio e Natura, che è un falso binomio e opera sintatticamente sul primo perio-

³ Citiamo dall'ed. Bellorini, G. Parini, *Prose*, I, p. 381.

⁴ G. Parini, *Prose*, ed. Bellorini, I, p. 381.

do in qualità di soggetto, tutto motivando, quasi fosse da intendere Dio come Natura, Dio cioè la Natura, Dio per mezzo della Natura. Questo è del Pope. Nel *Saggio sopra l'uomo*, muovendo per l'appunto da un binomio simile, il Pope sviluppa tutta un'organica concezione dell'uomo, vita e funzioni, opere e compiti. Vivere secondo natura è morale e doveroso perché la Natura, se non è proprio Dio, è la manifestazione sensibile di Dio, l'ordine in cui è dato all'uomo di conoscere la volontà divina, il corpo di cui Dio è l'anima: « *All are but parts of one stupendous whole, / whose body Nature is, and God the soul* »⁵. Esattamente come fa il Pope, il Parini dedurrà da una Natura divinamente intesa perfino l'armonia politica del vivere associato, armonia non astratta ma da considerare fra i compiti del principe che abbia a cuore la pubblica felicità:

La natura, estremamente feconda nelle sue produzioni, somministra allo stato politico, ne' vari talenti degli uomini, una infinita varietà di strumenti. Tocca alla prudenza e allo zelo di colui che vi presiede l'assegnare a ciascuno il suo luogo, e il valersi di ciascuno in modo che tutti concorrano all'edificio del pubblico comodo e della pubblica utilità, senza che all'uno sopravvanti inoperosa parte delle sue forze per la miseria del soggetto sopra cui viene applicato, o l'altro si rimanga del tutto inefficace per la sproporzione delle sue forze alla troppo grande vastità del soggetto⁶.

Nonostante alcune incertezze, mancati approfondimenti e contraddizioni, il « sistema » pariniano si sviluppa secondo le linee di una fondamentale coerenza. La stessa forza polemica del *Giorno* sarà rivolta non tanto contro la nobiltà, quanto contro l'associazione che nel concreto della storia costituiva la classe nobiliare e che era in primo luogo un'associazione di fuorilegge, di estranei o contrari alle leggi eterne della Natura, gente inoperosa e incurante della pubblica utilità, moralmente falsa perché divenuta incapace di vivere secondo ragione, o secondo natura, il che è lo stesso dal momento che il Cielo ci ha dato la ragione per vivere secondo le leggi della Natura. Il *Mattino* comincia col tema del contrasto fra il principio naturale del giorno e il risveglio innaturale del Giovin Signore, il quale ha prodotto la notte oltre la norma e si sveglia quando il sole gli pende eccelso sul capo. Il grande tema del divorzio della vita nobiliare da quella generale della Natura

⁵ A. Pope, *An Essay on Man*, Ep. I, vv. 267 e 268.

⁶ È un passo delle *Riflessioni sulle arti*, pagine così intitolate dal Reina e scritte secondo il Bellorini « verso il 1767 o 1768 ». Si legge a p. 375 dell'ed. Bellorini, *Prose*, I.

viene più volte ripreso. Nel finale del *Mezzogiorno*, che poi diverrà l'esordio del *Vespro*, lo splendore del Corso contrasta col naturale calar della sera: « Già de le fere e degli augelli il giorno, / e de' pesci notanti, e de' fior varii, / degli alberi, e del vulgo, al suo fin corre ». Il vulgo vive secondo natura e la nobiltà sovverte l'ordine naturale. Nella rielaborazione, i versi citati acquistano in solennità: « Ma de gli augelli e de le fere il giorno / e de' pesci squammosi e de le piante / e dell'umana plebe al suo fin corre ». L'inutile aggettivo *notanti* è sostituito da una « zeppa » meno generica, il letterario *vulgo*, che suona meglio in senso generalmente dispregiativo, diventa *l'umana plebe*, cadono i leziosi *fior varii* e gli *alberi* vengono risolti nella complessiva regolarità delle *piante*. La correzione più significativa è costituita dal *ma* al posto del *già*: un *ma* introduttivo nel senso che introduce alla interpretazione avversativa del rapporto fra il Giovin Signore e i suoi simili, da una parte, e la Natura dall'altra. Il tema raggiunge il suo conclusivo sviluppo nello splendore artificiale della *Notte*. Tutto s'irradia di nuova luce per la frivola o idiota veglia dei nobili, mentre le tenebre spandono le loro ali « sopra i covili, ove le fere e gli uomini / da la fatica condannati dormono ». La fatica è una sottolineatura polemica. Il cuore del poeta batte dalla parte delle creature, fiere e uomini, che secondo natura, quando è buio, dormono. Come nel *Mattino* e nel *Mezzogiorno*, l'origine della polemica sta nella morale del vivere secondo natura. I nobili sono i sovversivi della Natura. Vanno contro natura, inoltre, quando offendono il naturale istituto della famiglia, rispettato dalla umana plebe e dagli animali. Per questo il Parini insiste tanto sul motivo dell'altrui sposa cara al Giovin Signore, che non è un vezzo o una trovata ma una nota incisiva di condanna. Il Giovin Signore e la sua Dama sono uniti da un legame contro natura. Orbene, quello dell'unità degli uomini e degli animali nella stessa sorte è uno dei temi caratteristici dell'*Essay on Man*. In una delle sue non poche celebrazioni dell'ordine naturale, il Pope dice:

La feconda Natura in moto sempre
 Volgetevi a mirar: sempre indefessa,
 O popola, o abbellisce il mondo intero.
 Scorrete, unite insiem gli Enti diversi;
 Cominciate da Dio, da quel supremo
 Ente, onde tutti gli altri hanno la vita.
 Che infinita catena! che stupendo
 Spettacolo! nel ciel spiriti puri,
 Nella terra, nell'aria, in mezzo all'onde,

Uomini, pesci, uccelli abitatori,
 E insetti numerosi in ogni lato
 Invisibili quasi. Or via, rompete
 Dell'eterna catena un solo anello;
 Tutto sossopra va, tutto in rivolta
 L'ordine, l'equilibrio, il bel concerto,
 E nel Caos si perde, e si confonde.

Utilizziamo la diluita, zoppicante trasposizione dell'Adami⁷, approssimativa fino agli estremi dell'errore, perché nonostante tutto è un'opera divulgativa in « sciolti », non indegna di ricordo fra i testi della poesia didascalica italiana. In inglese, Epistola I, versi 233-246, si legge:

See, thro' this air, this ocean, and this earth,
 All matter quick, and bursting into birth.
 Above, how high progressive life may go!
 Around, how wide! how deep extend below!
 Vast chain of being, which from God began,
 Natures aethereal, human, angel, man,
 Beast, bird, fish, insect! What no eye can see,
 No glass can reach! from Infinite to thee,
 From thee to Nothing! – On superior pow'rs
 Where we to press, inferior might on ours:
 Or in the full creation leave a void,
 Where, one step broken, the great scale's destroy'd:
 From Nature's chain whatever link you strike,
 Tenth or ten thousandth, breaks the chain alike.

Beast, bird, fish. Il Parini nel *Mezzogiorno* rispettava anche l'ordine del Pope: *fere, augelli, pesci*, modificato nel *Vespro* in *augelli, fere, pesci*. Toglieva gli insetti, forse perché non erano un « oggetto naturalmente piacevole: come un bel fiore, una bella bestia, un bell'uomo »⁸,

⁷ Ricavata da quella del Resnel, *Les principes de la Morale et du Goût*, Paris 1737. I poemi tradotti dall'inglese erano due, l'*Essay on Man* e l'*Essay on Criticism*. Il titolo dell'Adami è *I Principi della Morale o sia Saggio sopra l'uomo*.

⁸ *Principii delle belle lettere*, ed. Bellorini, *Prose*, I, p. 195. I tre sostantivi si trovano nello stesso ordine anche nelle traduzioni di Etienne Silhouette e di Celestino Petracchi, ossia in quelle che secondo il Bonora (*Pariniana*, cit.) il Parini avrebbe tenuto presenti. Ecco il Silhouette:

Regarde au travers de l'air, sur la terre, sur la mer, la matière prête à éclore, s'agiter, créver et produire. Quelle progression d'êtres s'élève en haut, s'étend sur la surface, se cache dans la profondeur! Quelle chaîne, qui commence depuis Dieu! Natures éthérées et terrestres, Ange, homme, bête, oiseau, poisson, insecte! O étendue que l'oeil

e correggeva classicisticamente il Pope sostituendoli con i fiori e gli alberi. Estendeva l'ordine al regno vegetale, in seguito suggestivamente sintetizzato nella parola *piante*. Una per tutti è la vita secondo natura. La condanna della nobiltà è motivata dal fatto che una vita come quella del Giovin Signore e dei suoi pari è un anello rotto nella catena della Natura, *which from God began*. La condanna è religiosa e morale. Da qui la forza della polemica pariniana

Le parole del Parini e le parole del Pope si possono mettere insieme, proprio al momento in cui evochiamo, pronunciandole, il processo formativo di uno dei più caratteristici nessi pariniani: quello di razionalismo, classicismo ed etica secondo natura. Tanto a fondo operò l'insegnamento del Pope, tanta fu la profondità a cui poté verificarsi un atto di classicismo morale, come quello di una imitazione condotta su testi il cui corpo linguistico sfuggiva a una conoscenza diretta. In verità, il Parini entrò in contatto più con il mito del Pope che con il Pope reale. Fu ad ogni modo un incontro. Un'esperienza più morale che letteraria, la quale operò in un momento decisivo, similmente a quella dell'incontro-scontro col mondo nobiliare. Alexander Pope fu lo spirito maggiore che il Parini si trovò a incontrare dopo che i Trasformati e i Serbelloni gli ebbero schiuso le loro porte.

Molte corrispondenze si potrebbero indicare. Crediamo per esempio che all'inizio della favola del *Piacere* il Parini si sia richiamato consapevolmente al Pope:

Al cibo, al bere,
all'accoppiarsi d'ambo i sessi, al sonno
un istinto medesimo, un'egual forza
sospingeva gli umani: e niun consiglio,
niuna scelta d'obbietti o lochi o tempi
era lor conceduta. A un rivo stesso,

ne peut voir, que l'optique ne peut atteindre, depuis l'infini jusqu'à toi, depuis toi jusqu'au neant! etc.

(E. Silhouette, *Essai sur l'homme par M. Pope. Traduit de l'Anglois, chex Etienne Neaulme, Utrecht 1737*). Ed ecco, a sua volta, il Petracchi:

Riguarda a traverso dell'aria sopra la terra, sopra il mare, la materia pronta a uscir fuori, agitarsi, crepare, e produrre. Qual progresso d'enti alto s'innalza, si stende su la superficie, si occulta nella profondità! Qual catena, che da Dio comincia! Nature eterne e terrestri, Angeli, uomini, bestie, uccelli, pesci, insetti! O estensione, che l'occhio veder non può, che l'ottica non può aggiungere, dall'infinito fino a te, e da te fino al nulla! etc.

(*Saggio sopra l'uomo del signor Pope. Dall'Inglese in Francese, e ora nella Italiana favella tradotto ecc.*, Per il Moscheni, e Compagni, Napoli 1742).

a un medesimo frutto, a una stess'ombra
 convenivano insieme i primi padri
 del tuo sangue, o signore, e i primi padri
 de la plebe spregiata. I medesm'antri
 il medesimo suolo offrieno loro
 il riposo e l'albergo; e a le lor membra
 i medesmi animai le irsute vesti.
 Sol'una cura a tutti era comune
 di sfuggire il dolore, e ignota cosa
 era il desire agli uman petti ancora.

L'ideale stato di eguaglianza è collocato nello stato di natura che il Pope descrive come vera età dell'oro nella Epistola III (vv. 148-156):

The state of Nature was the reign of God:
 Self-love and Social at her birth began,
 Union the bonds of all things, and of Man.
 Pride then was not; nor Arts, that Pride to aid;
 Man walk'd with beast, joint tenant of the shade;
 The same his table, and the same his bed;
 No murder cloath'd him, and no murder fed.
 In the same temple, the resounding wood,
 All vocal beings hymn'd their equal God:⁹

A rigore, i primi padri del Parini, se erano eguali, non erano innocenti: erano vestiti di pelli di animali. Tuttavia è interessante la trasposizione egualitaria del rapporto fra uomo e bestia a quello fra patrizio e plebeo. « *Man walk'd with beast, joint tenant of the shade; / The same his table, and the same his bed* ». Il Parini insiste: « A una stess'ombra... I medesm'antri / il medesimo suolo ». Il Pope anima religiosamente la sua visione: la selva è il tempio e l'eguaglianza si celebra in Dio. Il Parini procede con raffinata ambiguità, prese le mosse dall'iniziale *Forse vero non è*, verso il corpo centrale della favola. In questo come in altri casi siamo sul piano dell'utilizzazione episodica, sul quale si risolvono, rispetto alle derivazioni prima indicate, anche quelle prevalentemente letterarie dal *Riccio rapito*.

⁹ Per un eventuale confronto, ecco la traduzione del Petracchi, ed. cit.:

Egli era quello il regno di Dio. L'amor proprio, e l'amore sociale nacquero col Mondo: l'unione fu il legame di tutte le cose, e dell'uomo: Orgoglio allora non v'era, ne tutte queste arti che la vanitude aiutano. L'uomo, e la bestia godendo ugualmente delle selve camminavano insieme all'ombra degli alberi. Una medesima tavola avevano, un medesimo letto. Le uccisioni l'uomo non provvedevano di vestito, e di nutrimento. Una selva rimbombante era il tempio generale, in cui tutti que', a' quali Dio l'organo avea dato della voce, le lodi cantavano di questo Padre comune.

Quello che più conta, è che sull'etica del Pope il Parini costruisce la propria. Egli apprende dal Pope che le vie della Natura sono quelle giuste, che la Natura è il corpo del Tutto di cui Dio è l'anima, che anche le passioni, come naturali, è possibile volgerle a buon fine e perciò appunto è data all'uomo la ragione, la quale ha il compito di regolarle, non di annullarle, che sotto ai falsi splendori dell'impostura è necessario educarsi a scorgere la verità, il naturalmente esistente, che naturale nell'uomo, creatura socievole e politica, è la ricerca della felicità, la quale prende anche aspetto di fuga dal dolore e dal bisogno, e che solo l'esercizio della virtù mette l'anima in pace. Altre letture compirà in seguito il Parini e saprà rendere mobile il suo « sistema » con aggiunte, correzioni, integrazioni tratte da altri filoni di cultura. Ma queste aggiunte e correzioni, come accadrà per la teoria delle sensazioni piacevoli, volgeranno sempre intorno a un'idea centrale di Natura e porteranno il segno di un'assimilazione abbastanza coerente. Così accadrà per certe ripercussioni che avranno in lui, come ha dimostrato il Bonora¹⁰, i pensieri del Rousseau. « Dio e la Natura ». Le maggiori derivazioni dal Pope non appartengono alla famiglia dei calchi letterari. Sono di ordine etico-religioso, extralinguistico, effetti di un'esperienza morale e di un incontro che acquista rilievo, si direbbe, su uno sfondo di affinità elettive. Di riflesso, quelle famose dal *Riccio rapito*, in virtù della loro stessa evidenza, brillano di una luce prevalentemente letteraria. Il pubblico a cui il Parini del *Giorno* si rivolgeva, sapeva riconoscerle subito, assai meglio di noi, e per diffuso gusto classicistico le apprezzava per quel che erano, pezzi di bravura, esibizioni di finezza, omaggi a un famoso poeta, come oggi a noi non viene spontaneo di fare. Se avevano un difetto, è che erano troppe.

Ci sarebbe poi da tentare un'altra serie di indagini e di osservazioni. Entrando in contatto col Pope, il Parini entrava anche in contatto col *background* culturale di un poeta che ora accettava, ora discuteva, ora confutava, seppure spesso per via indiretta, pensieri altrui. La cultura del Pope era assai ricca e non per niente l'opera sua era considerata una sintesi esemplare. Agli occhi della aristocrazia culturale e sociale italiana che lo leggeva per lo più in francese o in traduzione dal francese, non senza il controllo, però, di una minoranza in grado di apprezzarlo in inglese (è del Baretta la definizione del Parini come « il Pope italiano »), Alexander Pope

¹⁰ Cfr. E. Bonora, *Pariniana*, cit., e *Il prologo del "Giorno"*, in « Lettere italiane », XX (1968), 2.

assumeva anche l'aspetto di « moderno filosofo ». Era uno dei tanti, per esempio, che trattavano il caratteristico soggetto dell'« amor proprio ». Non sarà questo un motivo fecondo nella meditazione pariniana. Era tuttavia un argomento di appassionata discussione, un dato di fatto per una cultura aggiornata. In proposito, il Parini sarà più che altro sensibile al particolare sforzo del Pope, di risolvere lo stimolo naturale del *Self-love* nell'ordine sociale. Crederà col Pope *That true Self-love and Social are the same*¹¹ e preferirà insistere, con cristiana coscienza di carità, sul momento collettivo o armonico di questa forza della natura, considerandola dissolta nel sentimento civile di una « patria » milanese e in quello di più ampio civismo della eguaglianza fra gli uomini. Comunque, nei testi del Pope, e soprattutto nell'*Essay on Man*, non poteva sentire estranea o superflua, o puramente ornamentale, la fitta rete di riferimenti che essi contenevano. Molti di tali riferimenti erano di facile individuazione. Quelli ai testi sacri, per esempio, o ai classici. L'Omero britannico, cioè il Pope, citava la Bibbia, citava Cicerone, non dimenticava l'amato Orazio, né l'altrettanto amato Virgilio. Si valeva di certi tropi della tradizione classica, come la similitudine delle api, ai quali il Parini era stato e sarà sempre incline. Al tempo stesso, però, lasciava venire fra i suoi pensieri quelli di autori che potevano appartenere tanto a una tradizione tipicamente inglese, come Shakespeare o Milton, quanto ad altre tradizioni nazionali o letterarie, autori moderni che appunto per essere accompagnati ad eccellenti originali classici acquistavano nella sua sintesi, agli occhi di un classicista italiano quale il Parini, un indiscutibile brevetto di nobiltà letteraria. Per esempio, il passo del Pope che contiene la sequenza *beast, bird, fish* ha un preciso termine di riscontro in alcuni versi delle *Stagioni* di James Thomson, altro celebratore della Natura (*Summer*, 283-286):

Has any seen
The mighty Chain of Beings, lessening down
From infinite Perfection to the Brink
Of dreary Nothing, desolate Abyss!

D'altra parte, l'immagine dell'uomo sospeso fra i due abissi dell'infinito e del Nulla, « *soutenu dans la masse que la nature lui a donnée, entre ces deux abîmes de l'infini et du néant* », serve a Pascal¹² per insi-

¹¹ A. Pope, *An Essay on Man*, Ep. IV, 396.

¹² B. Pascal, *Pensées*, Première partie, I; cfr. *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par J. Chevalier, Paris, Gallimard, 1954, p. 1067.

stere su uno dei suoi caratteristici temi di pensiero: « *Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout* ». Considerazioni analoghe fa La Bruyère: « *Me voila donc sur la terre comme sur un grain de sable qui ne tient à rien, et qui est suspendu au milieu des airs* »¹³. Infine, l'intero passo del Pope è da considerare nel quadro di un interesse molto diffuso nel Settecento, cioè quello per le scoperte compiute con gli affascinanti mezzi del microscopio e del telescopio. L'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, estremi obiettivi di nuove esplorazioni, inducono a nuove riflessioni sull'uomo. Potremmo citare dallo *Spectator*, o da *La pluralité des mondes* del Fontenelle. Preferiamo esplorare fra i precedenti di tale interesse e citare ancora La Bruyère, il quale muove dall'infinitamente piccolo, *what no eye can see / No glass can reach* nell'inglese del Pope, *des ouvrages... qui échappent à la vue des hommes* nel suo francese, per vedere nella relazione fra i due estremi il segno di Dio:

Une tache de moissure de la grandeur d'un grain de sable paraît dans le microscope comme un amas de plusieurs plantes très distinctes... Qui a su travailler à des ouvrages si délicats, si fins, qui échappent à la vue des hommes, et qui tiennent de l'infini comme les cieux, bien que dans l'autre extremité? Ne serait-ce point celui qui a fait les cieux, les astres, ces masses énormes, épouvantables par leur grandeur, par leur élévation, par la rapidité et l'étendue de leur cours, et qui se joue de les faire mouvoir?¹⁴.

Sappiamo che nel Parini, il quale peraltro non disdegna, in una eroica interrogazione della *Notte*, di ricordare il microscopio (« Io, di razza mortale ignoto vate, / come ardirò di penetrar fra i cori / de' semi-dei, ne lo cui sangue in vano / gocciola impura cercherà con vetro / indagator colui che vide a nuoto / per l'onda genitale il picciol uomo? »), le meditazioni sull'infinito e sul Nulla non hanno sviluppo. A meno che non si voglia vedere, nella nullità del Giovin Signore, una precisa collocazione del nobile al grado infimo della catena naturale, sul desolato abisso del Nulla. Ma di proposito ci siamo voluti limitare alle corrispondenze reperibili in un passo come quello citato, cioè un passo sul quale sembra indiscutibile che il Parini abbia fermato la sua attenzione. Si può aggiungere che le traduzioni fungevano anche da filtro, sottoponendo il testo inglese a deformazioni non tanto arbitrarie, quanto

¹³ J. de La Bruyère, *Les caractères, Des esprits forts*, 43; cfr. *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par J. Benda, Paris, Gallimard, 1951, p. 470.

¹⁴ La Bruyère, ed. cit., p. 473.

dettate dal gusto, dalla cultura, dagli scrupoli dei traduttori. Resta il fatto che il Parini non poteva non incontrare, intorno o dentro a ciò che più lo interessava, altri oggetti o stimoli letterari o morali, del Pope o di altri autori, dei quali alcuni non avrebbero avuto effetto su di lui, altri invece avrebbero operato, più o meno efficacemente, più o meno copertamente in direzione di un arricchimento della sua cultura. Sempre per restare nell'ambito dei versi già citati, riferendoci al passo che « tradotto » dall'Adami comincia con « Dunque alle leggi eterne di Natura », può essere superfluo rilevare che l'epigrammatica affermazione del Pope, *Yes, Nature's road must ever be prefer'd*, è sostenuta da una tradizione tanto ricca e generica da non richiedere citazioni documentarie. Affermazioni analoghe si leggono in Giovenale (*Sat.*, XIV, 321): « *Nunquam aliud natura, aliud sapientia dicit* », e si leggono nello *Spectator*: « *Nature, if left to herself, leads us on in the best course* »¹⁵. Ma subito di seguito, si è osservato, il Pope tratta delle passioni e del rapporto che esse hanno con la ragione. Dietro i suoi versi c'è tutta una teoria delle passioni, al cui sviluppo egli intende recare un contributo. La ragione, secondo il Pope, opera come prudente regolatrice « e con discreto impero i gusti nostri / Dee moderar, non svellerli dal seno ». Fra le passioni si hanno stati di equilibrio e stati di conflitto. Nel conflitto fra passione dominante e passioni minori o più deboli, la ragione sta dalla parte del più forte. Il pensiero corre a La Rochefoucauld, fenomenologo principe dei sentimenti, dell'amor proprio, delle passioni grandi e piccole: « *Il y a dans le coeur humain une génération perpétuelle de passions* » (*Max.*, X); « *Elles sont comme un art de la nature dont les règles sont infailibles* » (*Max.*, VIII). Vauvenargues, nel senso che più c'interessa, riprende il tema (*De l'Esprit Humain*, II, XLII):

Les passions s'opposent aux passions et peuvent servir de contre-poids; mais la passion dominante ne peut se conduire que par son propre intérêt, vrai ou imaginaire, parce qu'elle règne despotiquement sur la volonté, sans laquelle rien ne se peut¹⁶.

Neppure il tema delle passioni sarà un fatto di rilievo nella meditazione del Parini, e non diremo certo che egli si proverà in analisi di

¹⁵ Nel numero 404 del 13 giugno 1712. Cfr. *The British Essayists*, with prefaces by A. Chalmers, vol. XII, London 1808.

¹⁶ La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*; Vauvenargues, *Oeuvres choisies*, Paris, Garnier, 1954.

amara finezza, comparabili a quelle di La Rochefoucauld. Tuttavia non dimenticheremo che delle passioni, degli stimoli naturali e di come la ragione, frenandoli, debba regolarli, si mostrerà pensoso esplicitamente in più d'un luogo dell'opera sua, per esempio nelle *Riflessioni sulle arti* e nei *Pensieri*, e implicitamente ovunque ci darà modo di notare un nesso di natura e ragione, ossia quasi in ogni sua pagina. « *Two Principles in human nature reign; / Self-love, to urge, and Reason, to restrain;... Self-love, the spring of motion, acts the soul; / Reason's comparing balance rules the whole* ». Questo dice il Pope (Ep. II, vv. 53-60). Sostituiamo il termine riassuntivo *Self-love* con « stimoli naturali », o « passioni », e abbiamo un risultato tipicamente pariniano.

Se infine vogliamo esaminare i versi posti in epigrafe al principio del *Dialogo sopra la nobiltà*, ai quali era forse affidata una *captatio benevolentiae* presso i nobili uditori Trasformati, ecco quelli del Pope (Ep. IV, 205-214):

Stuck o'er with titles and hung round with strings,
That thou may'st be by kings, or whores of kings.
Boast the pure blood of an illustrious rate,
In quiet flow from Lucrece to Lucrece;
But by your father's worth if yours you rate,
Count me those only who were good an great.
Go! if your ancient, but ignoble blood
Has crept thro' scoundrels ever since the flood.
Go! and pretend your family is young;
Nor own, your fathers have been fools so long.

La « traduzione » del Parini è la seguente:

Ben puoi tu forse per favor de' regi,
e de le drude loro andar coperto
di titoli, di croci, e di cordoni.
Ben può il tuo già da mille anni vantato
sangue scendere a te d'una in un'altra
Lucrezia; ma, se tu il tuo merto fondi
sopra il merto de' padri, a me non conta
se non quelli che fùr grandi e dabbene.
Che se il tuo prisco sì, ma ignobil sangue
scorse per vili petti, anco che scenda
fin dal diluvio, vattene e racconta,
ch'è plebea la tua stirpe, e non mi scopri,
che sì gran tempo senza merti fùro
i padri tuoi.

Non fedelissima, eloquente ma non troppo, è la migliore in italiano. Può destare curiosità il fatto che i versi « Ben può il tuo già da mille anni vantato / sangue scendere a te d'una in un'altra / Lucrezia » derivano non dal testo citato¹⁷, che rispetta quello curato dal Warburton sotto la direzione del Pope nel 1743, né da quelli di altre, non poche edizioni che si ebbero dal 1734 in poi, bensì dal testo della prima edizione dell'Epistola IV, del 1734, nel quale si leggevano come segue:

Thy boasted Blood, a thousand years or so,
May from Lucretia to Lucretia flow.

Questa lezione figura solo in un'altra edizione del 1743, che non poteva essere conosciuta dal traduttore francese di cui doveva servirsi, direttamente o indirettamente, il Parini¹⁸. Comunque, a parte il fatto che il Pope, proprio come farà il Parini, corresse e ricorresse il suo poema fino alla morte, è da notare che anche questo passo ha una sua non trascurabile ricchezza di riferimenti culturali. Il dibattito sulla vera nobiltà, sui veri meriti, sulla gentilezza di spirito e non di sangue è presente in varie forme in una letteratura sconfinata. Ma per fare un solo esempio, i versi citati in duplice lezione hanno un preciso riscontro in Boileau (Sat. V, 85-86):

Et si leur sang tout pur, ainsi que leur noblesse
Est passé jusqu'à nous de Lucrèce en Lucrèce?

Sarà bene non insistere. Qualcuno potrebbe credere che si voglia sopravvalutare il non sopravvalutabile. Anche il piacere delle citazioni può essere una passione bisognosa di freno. Quello che importa è che il Pope, anglo-francese come fu, per molti aspetti, nella sua formazione culturale, fu tutt'altro che ignaro di una tradizione che in lingua francese ha esemplari insigni e che è precisamente quella dei grandi moralisti. Montaigne, Pascal, Boileau, La Bruyère, La Rochefoucauld, sono scrittori le cui parole e i cui pensieri sono presenti in modo manifesto all'autore dell'*Essay on Man*. Questo spiega anche l'immediato successo

¹⁷ A. Pope, *An Essay on Man*, edited by Maynard Mack, London, Methuen & Co., 1958². Vi si veda una rapida storia del testo. Al Mack dobbiamo anche l'indicazione dei riferimenti del Pope ad altri autori, annotati con precisione ed abbondanza.

¹⁸ Il Silhouette. Il Bonora pensa che la versificazione del Parini sia stata compiuta sulla scorta della versione di Celestino Petracchi, del 1742, ricavata da quella di Etienne Silhouette, pubblicata a Londra nel 1736. L'osservazione sulle due lezioni conferma la sua ipotesi. Cfr. E. Bonora, *Pariniana*, cit.

che egli ebbe in Francia. Le traduzioni del Silhouette e del Resnel gli diedero fama sul continente, nonché diversi fastidi, dato che anche dalla Francia gli furono mosse accuse di scarsa ortodossia e in particolare di « deismo », « spinozismo », « leibnizismo ». A questo proposito è interessante una dichiarazione del Pope stesso, il quale difendendosi dagli attacchi di Louis Racine, affermò che il suo pensiero veniva frainteso a causa della traduzione del Resnel e che le sue opinioni, lungi dall'essere quelle di Spinoza o di Leibniz, erano « *on the contrary conformable to those of Mons. Pascal & Mons. Fenelon* »¹⁹. Egli stesso, dunque, chiamava in causa Pascal e si dimostrava consapevole di una particolare tradizione. Per altro verso, quello che a noi importa ancora di più è che in un'etica come la sua il Parini trovò conferme, chiarimenti e proposizioni fondamentali per la propria. Mediante il Pope, un autore che tradotto in francese poteva sembrare francese, il giovane precettore di casa Serbelloni entrò in contatto culturale con un ambiente assai più vasto di quanto non fossero l'accademia dei Trasformati e il salotto della duchessa. Vide il campo del suo classicismo slargarsi a orizzonti europei. Si fece egli stesso europeo, al tempo stesso che si accingeva a testimoniare un rinnovato confronto di tradizioni italiane e tradizioni di altri paesi, fra le quali ultime, in posizione di rilievo, quella dei moralisti francesi, che per molti aspetti costituiva in Italia un importante ritorno e avrebbe contribuito alla formazione del moralismo manzoniano. Resti memoranda la sentenza posta all'inizio delle *Maximes* nelle due edizioni del 1675 e del 1678: « *Nos vertus ne sont le plus souvent que de vices déguisés* ». È il tema fondamentale delle *Maximes*, nelle quali appunto la complicata relazione fra vizi e virtù viene studiata da La Rochefoucauld nella sfumata estensione delle combinazioni intermedie, e principalmente in quella della ipocrisia, che secondo una famosa definizione « *est un hommage que le vice rend à la vertu* » (*Max.* CCXVIII). La matrice di questo tema è nel Machiavelli che propone al Principe di non curarsi « d'incorrere nell'infamia di quelli vizii senza quali e' possa difficilmente salvare lo stato; perché, se si considerrà bene tutto, si troverrà qualche cosa che parrà virtù, e, seguendola, sarebbe la ruina sua; e qualcuna altra che parrà vizio, e, seguendola, ne riesce la securtà e il bene essere suo ». Torna in Italia, mutata e impreziosita, la tradizione del moralismo sperimentale, del

¹⁹ Si veda l'introduzione del Mack alla citata edizione dell'*Essay on Man*, p. xxii.

Machiavelli e del Guicciardini²⁰. E al momento di tale desanctisiano ritorno il Parini è il massimo testimone dell'incontro fra tradizione poetica italiana, « apollinea » come avrebbe detto il Russo, e tradizione moralistica ammodernata in Francia. Per lui l'incontro si ebbe con i poetici favori dell'anglo-francese Pope. In altri scrittori non lontani da lui, ma di fatto o programmaticamente estranei alla tradizione poetica, pensiamo a Pietro Verri²¹, lo stesso ritorno si concretò in meditazioni caratteristiche, quali quelle sui temi della Felicità o del Piacere e del Dolore (Vauvenargues, *De l'Esprit humain*, II, XXII: « *Toutes les passions roulent sur le plaisir et la douleur, Comme dit M. Locke* »). La filosofia delle passioni divenne familiare ai moralisti del *Caffè*, sempre pensosi dell'uomo anche quando scrivevano di economia o di meteorologia. Ecco Giuseppe Visconti nel sintomatico saggio *Della maniera di conservare robusta, e lungamente la sanità di chi vive nel clima milanese*²²:

La giusta, e la vera filosofia morale, che non vuole annientare le nostre passioni, ma che insegna con dolci e facili modi a dirigerle a giusti fini entro que' limiti, onde furono a noi date dall'Autor dell'Universo, non è così sconosciuta nel secol nostro, perché io debba in questo foglio ricordarne i precetti.

Siamo ormai nell'ambito dell'illuminismo italiano. Il Parini dovrà impiegare la sua ragione a regolare altri stimoli, naturali e culturali, che lo porteranno ad altri esiti e per esempio ad alcuni di quelli esemplificati a proposito del *Messaggio*. Ma non sembri del tutto fuor di luogo l'aver fatto i nomi di La Rochefoucauld e di La Bruyère. La Rochefoucauld non si esaurisce nelle riflessioni più vulgate sul cuore, sull'amore e sulle donne: medita sul vero e sul falso e colloca il suo *honnête homme* in un ordine naturale rappresentabile con l'immagine della *chain of Beings* già notata nel Pope:

Quelque incertitude et quelque variété qui paroisse dans le monde, on y remarque néanmoins un certain enchaînement secret et un ordre réglé de tout

²⁰ Sulla tradizione del moralismo europeo, si veda G. Macchia, *Il cortegiano francese*, Firenze, Parenti, 1943; *Il paradiso della ragione*, Bari, Latenza, 1960; *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère*, Milano, Garzanti, 1961.

²¹ Si veda il saggio di C. Steiner, Le « *Meditazioni sulla Felicità* » e il significato della loro doppia redazione nella storia del pensiero di Pietro Verri, in « Giorn. st. d. lett. it. », CXLIV (1967), 446-447.

²² *Il Caffè*, a cura di S. Romagnoli, Milano, Feltrinelli, 1960, II, IX-XII.

temps par la Providence, qui fait que chaque chose marche en son rang et suit le cours de sa destinée²³.

Compone massime di un classicismo etico che potrebbe servirci a commentare perfino il Parini neoclassico:

La vérité est le fondement et la raison de la perfection et de la beauté; une chose, de quelque nature qu'elle soit, ne saurait être belle et parfaite si elle n'est véritablement tout ce qu'elle doit être, et si elle n'a tout ce qu'elle doit avoir²⁴.

Quanto a La Bruyère, si pensi a una delle sue sentenze più famose: « *Les extrémités sont vicieuses, et partent de l'homme; toute compensation est juste, et vient de Dieu* »²⁵. È la norma etica a cui si atterrà per tutta la vita il Parini, il quale come è noto, quando assumerà nel '69 la direzione della *Gazzetta di Milano*, adotterà un'epigrafe di chiaro gusto classicistico, *Medio tutissimus ibis*, tratta da Ovidio ma leggibile anche, con altre analoghe, nello *Spectator*. Della tradizione moralistica, peraltro, il Parini si era già dichiarato consapevole nel più esplicito dei modi, per esempio nel *Discorso sopra la poesia*, letto ai Trasformati, probabilmente, nel '61, documento notevole degli anni che abbiamo chiamato della sua formazione:

La morale, postasi ad investigare direttamente il cuore umano, quivi ha trovate le vere origini delle passioni e le diverse modificazioni de' nostri affetti, e, da quelle argomentando, ha stabilito il vero carattere e il vero peso de' vizii e delle virtù.

²³ *Premier supplément, Pensées supprimées par l'auteur, XXXIX*, ed. cit.

²⁴ *Premier supplément, etc.*, LI, ed. cit.

²⁵ *Des esprits forts*, 49, ed. cit.

MORALISMO MILANESE E REALISMO LETTERARIO

Negli anni d'intensa formazione che precedono il *Mattino* e che sono quelli del *Dialogo sopra la nobiltà*, del *Discorso sopra le caricature*, della *Vita rustica*, della *Salubrità dell'aria*, il Parini, nel prendere coscienza della propria cultura in progressivo arricchimento, prende coscienza della dimensione illuministica del proprio « sistema » e colloca in essa l'esperienza dell'incontro col moralismo francoinglese. Il passo del *Discorso sopra la poesia* che abbiamo citato, segue quasi immediatamente al noto esordio del *Discorso* stesso:

Lo spirito filosofico, che, quasi genio felice sorto a dominar la letteratura di questo secolo, scorre, colla facella della verità accesa nelle mani, non pur l'Inghilterra, la Francia e l'Italia, ma la Germania e le Spagne, dissipando le tenebre de' pregiudizi autorizzati dalla lunga età e dalle venerande barbe de' nostri maggiori, finalmente perviene a ristabilire nel loro trono il buon senso e la ragione. A lui si debbono i progressi che quasi subitamente hanno fatto per ogni dove le scienze tutte, e il grado di perfezione a cui sono arrivate le arti.

Tralasciamo d'insistere sulla evidenza figurativa di questo spirito filosofico, che scorre l'Europa con la facella della verità nelle mani, e facciamo questione di alcune parole. Il genio felice, le venerande barbe, la ragione, i progressi delle scienze e delle arti, l'attenzione alle cose non pur d'Inghilterra o di Francia, ma di Germania e delle Spagne. Se volessimo dare una definizione manualistica dell'Illuminismo, difficilmente riusciremmo, in pari numero di righe, a mettere insieme un pari numero di espressioni caratteristiche. Il Parini era già pervenuto alla chiarezza delle sintesi e dei paradigmi, tanto era già padrone e cosciente di sé. È ancora in questi anni che egli compie, nell'ambito delle esperienze

tecnico-letterarie, quella propriamente arcadica. Il fascino, l'originalità della componente arcadica dell'opera sua sta nel fatto che egli fu un arcade in ritardo, un poeta che approfondì l'incontro con la poesia italiana del suo secolo quando già questa era entrata in crisi per essersi fatte dominanti ulteriori passioni letterarie. Favorito e stimolato dal suo primo e provinciale classicismo, alla luce della ragione, lume costante di tutto il secolo, egli assimilò dell'Arcadia quello che poté apprezzare con una coscienza illuministica già adulta. I suoi versi di palese intonazione arcadica, fra i quali primeggiano, come è noto, le canzonette *Le nozze e Il brindisi*, sono tutti della maturità. Ripano Eupilino, per quanto esperto di vari generi, non avrebbe saputo comporli. Non aveva interiorizzato abbastanza questo momento della cultura pariniana. Ecco perché è stato sempre facile, dal Carducci in poi, rilevare quanto le canzonette pariniane si distinguano per vivacità e schiettezza di realismo dalle consorelle arcadiche. Perché il Parini si pose rispetto all'Arcadia, mentre compiva esperienze di altro e successivo ordine, in relazione di neo-arcade. Può anche accadere, che un ritardo storico agevoli in un secondo tempo la ripresa o l'arricchito sviluppo di un movimento, di un fenomeno culturale o di altro genere. Si accede al fatto col vantaggio di una o più esperienze che i promotori e i tempestivi esponenti non avevano potuto compiere. Questo accadde per l'appunto al Parini che rimediò alle insufficienze arcadiche di Ripano Eupilino, apprendista infatuato di poesia classica, sperimentatore solitario di limitati, tradizionali e scolastici studi, penetrando oltre la superficie al cuore classicistico del fenomeno quando si era già fatto o stava per farsi illuminista e credeva nella ragione per motivi « moralistici », sociali, preliminarmente politici, dai quali non erano stati sollecitati gli arcadi. Condizione primaria di tutte le sue esperienze, eccetto quella tecnico-classicistica dell'alpestre Eupilino, fu l'inurbamento culturale che per lui si compì con il duplice ingresso in casa Imbonati, ossia fra i Trasformati, e in casa Serbelloni.

Il turbamento maggiore, ovviamente, venne al giovane prete dall'incontro col mondo nobiliare. Fu al fuoco di questa complessa esperienza che si temprò, singolare e vitale, il suo illuminismo. Ma l'esperienza fu per l'appunto complessa. Come si è visto a proposito del Pope, venne a costituirsi di una molteplicità d'incontri-scontri particolari, di vario ordine, ai quali egli reagì con fondamentale coerenza ma con distinta energia, chiarezza d'idee, volontà di profitto, caso per caso. L'incontro che doveva contribuire, insieme a quello col Pope, alla determinazione dei

tratti più originali della sua fisionomia di moralista, fu quello con la tradizione della poesia milanese. Al tempo del suo ingresso fra i Trasformati, il Parini istituì una serie di profonde, durature amicizie con persone che avevano in comune molte cose, di ordine sociale e letterario, ma più che altro avevano in comune l'appartenenza alla allora non disprezzata razza dei moralisti. Gian Carlo Passeroni, Pier Domenico Soresi, Carlo Antonio Tanzi, Domenico Balestrieri: moralisti alla buona, alla paesana, compiaciuti di una schiettezza un po' rude anche se nobili di stirpe o di spirito. Fra questi, il Tanzi e il Balestrieri coltivavano con apprezzata abilità una poesia che prima di essere milanese per la lingua era milanese per non semplici ragioni di costume. I nobili Trasformati gustavano i versi in dialetto e li consideravano loro lodevole trattenimento come le belle lettere vere e proprie, la morale filosofia e le altre scienze tutte. Il conte Giuseppe Maria Imbonati, restauratore e conservatore perpetuo dell'Accademia, arcade fra i primi di Milano ai suoi verdissimi anni, sorrideva approvando come un anziano Giove meneghino.

Non era una poesia popolare. Era una poesia letteraria non priva di attinenze alle abitudini e ai modi di dire di una società cittadina in cui plebe e nobiltà erano separate da enormi distanze economiche, eppure non avevano una coscienza di tali distanze, paragonabile a quella che regge le odierne ricostruzioni storiografiche. Quando si organizzavano belle feste, come sarà quella del '71 per le nozze di Ferdinando d'Austria con Maria Beatrice d'Este, e il corpo della « magnifica Badia » metteva in moto la « facchinata », al « giocondo commovimento di tutta la città » partecipavano insieme nobili e plebei – e il Parini descriveva, d'ufficio, mettendo il tutto in belle lettere. Da un'altezza superiore assai a quella del Giove meneghino, una Giunone imperiale, sovrabbondante di materne grazie, sorrideva agli uni e agli altri, quantunque per illuminate ragioni di stato dovesse un poco adoprarsi a comprimere la potenza dei nobili. I nobili Trasformati sapevano anche questo, e per non meno illuminate ragioni – i soliti intellettuali – come alle feste applaudivano alle riforme.

Erano veramente un circolo di gentiluomini colti, aperti al nuovo letterario e scientifico, i quali nell'apprezzamento della poesia in lingua milanese trovavano quel contatto con le motivazioni popolari del loro sentimento patrio, che erano incapaci di trovare altrove. Da gente simile il Parini aveva molto da imparare, in belle lettere e in belle maniere. Imparò, con un piacere della scoperta che non aveva certo provato alla scuola del padre Branda. Imparò a gustare anche la poesia in dialetto,

sia per la qualità letteraria dell'esercizio in sé, sia per quella morale del realismo che la sostanzava. Il Balestrieri non era soltanto un ozioso (agli occhi nostri) traduttore della *Liberata* in milanese: era anche un osservatore non privo di acutezza, autore di bozzetti borghesi « da comparare per istudio dell'arte alle grandi pitture aristocratiche del *Giorno* »¹. Del resto, anche il Porta tradurrà in milanese, sia pure con diversi intenti, qualche centinaio di versi della *Divina Commedia*. Le tradizioni ci giungono anche con i loro aspetti meno vigorosi o vivaci, e sappiamo che appunto agli occhi del Porta il Balestrieri fu un elemento importante della tradizione poetica in milanese². Il Tanzi, da parte sua, non era soltanto un letterato culturalmente incerto nel doppio esercizio dello scrivere in milanese e in toscano. Per il Parini era stato addirittura uno dei primi « a far rinascere in Milano il buon gusto delle lettere », il che non sembrava scarso titolo di merito. Seppure incline, nei versi milanesi, ad anticipare un sentimentalismo che incontrerà più tardi favori e fortuna, fu anche lui un osservatore non privo di acutezza e fu soprattutto un moralista capace di avvalorare la sua curiosità per il cuore umano con una vita che parve esemplare agli amici. Fu in primo luogo un uomo morale, come il Balestrieri, come il Passeroni, come altri eletti spiriti della cerchia dei Trasformati, un gentiluomo che seppe non rinunciare, per difendersi dal bisogno economico, alla qualità dei suoi studi e al faticoso acquisto dei buoni libri. Il Parini non scriverà molto in lingua meneghina. Scriverà anzi pochissimo. Tuttavia c'è da dire che i due sonetti *Sta flutta milanese on gran pezz fà e Madamm, g'hala quaj noeuva de Lion?* sono interessanti per non pochi aspetti. Il primo, composto in morte del Balestrieri, celebra non solo l'amico, ma l'intera tradizione della poesia milanese, iniziata dal Maggi. È un atto di consapevolezza culturale, che si conclude con un monito niente affatto provinciale o paesano, rivolto agli eventuali continuatori della tradizione, dettato dalla tipica, pariniana coscienza dell'arte difficile:

Ragazz del temp d'adess trop insolent,
 lasseel stà dove l'è; no ve fée god,
 che per sonall no basta a boffagh dent.

¹ G. Carducci, *Il Parini minore*, ed. naz., p. 108.

² Secondo il Grossi, *Cenni intorno alla vita e agli scritti di Carlo Porta*, Milano, Ferrario, 1821, proprio la lettura del Balestrieri indusse il Porta alla scelta del dialetto come mezzo espressivo.

Il secondo è stretto in un nodo non meno tipico della moralità pariniana, non a caso contemporaneo dell'ode *A Silvia*. È un sonetto del Parini « plebeo », popolareggiante più per il punto di vista che per la lingua. Complesso nella costruzione, ironico e amaro, colpisce insieme la corruttibile frivolezza femminile e la contraddittoria vacuità dei nobili, i quali adorano sul piano della moda quello che biasimano sul piano della politica. Il Parini ha preso moralistica nota di certi discorsi sui sovversivi francesi, massacratori di preti e frati, e li mette in ironico rapporto con la novità del cappello col velo. Le stupide signore che sono materia del sonetto, hanno orrore non tanto del sangue, quanto della eguaglianza sociale:

Cossa n'è de colù, de quel Petton³,
che 'l pretend con sta bella libertaa
de mett insemma de nun nobiltaa
e de nun damm tutt quant i mascalzon?

Comunque, non è sul metro della poesia in milanese che va misurata l'influenza degli amici meneghini. La lingua non fu che l'aspetto più evidente di una milanesità che il Parini avvertiva nel profondo di una tradizione e si apprestava ad elevare al grado di categoria morale. Dai versi del Balestrieri e del Tanzi egli apprendeva ciò che non aveva potuto apprendere, né dalle traduzioni dei testi francesi o inglesi, né dalla contemporanea poesia in lingua, né dall'esercizio letterariamente astratto di Ripano Eupilino. Apprendeva che è possibile comporre versi non secondo questo o quel genere letterario, ma secondo questo o quel genere morale, questo o quel tipo d'uomo. Soprattutto, nella stretta aderenza di certi modi di dire a certi modi di pensare, coglieva un'indicazione per lo sviluppo del suo spontaneo gusto del concreto e del reale. Anche il realismo pariniano, nelle sue forme caratteristiche, nasce dopo l'ingresso fra i Trasformati. *La salubrità dell'aria* è prima di tutto un'ode milanese in lingua nazionale.

L'incontro con la tradizione della poesia milanese indusse dapprima il Parini a un ripensamento della parte più astratta e stracca del suo iniziale classicismo, vale a dire del toscanesimo boccaccesco e bernesco. Non per questo cesserà del tutto di rifarsi all'uso toscano, né saprà sempre difendersi, scrivendo in prosa, dalla tentazione stilistica

³ Jérôme Pétion de Villeneuve. Cfr. la nota a p. 1026 delle *Opere*, ed. cit.

del periodo boccaccesco. Qualcosa di « piacevole » scriverà sempre. Ma con sempre minore convinzione, e con la tendenza sempre più pronunciata a caratterizzare la sua piacevolezza in senso arcadico, volgendola agli esiti in qualche modo utili e concreti della vita mondana, o come si suol dire di relazione.

Egli stima – il padre Bandiera – ... che 'l gusto della nostra lingua consista soltanto in un ben tornito periodo che per tortuose vie si rinvolga in se stesso a guisa d'un labirinto, o in un zibaldoncello di rancide voci e di affettate maniere di dire, le quali poi si gettino senza risparmio in ogni capitolo d'un'opera scritta o in ogni pagina d'un'orazione.

La *Lettera* all'amico Pier Domenico Soresi *intorno al libro intitolato « I pregiudizi delle umane lettere » di A. Bandiera* è appunto il documento maggiore di questo distacco del Parini dal culto formale del toscano. Una polemica e un'amicizia. Una polemica amichevolmente concertata con un milanese d'adozione anche lui, il Soresi, letterato piemontese che aveva preceduto il Parini nel corso pedagogico in casa Serbelloni e che i Trasformati avevano reso cittadino della loro città. Il padre Alessandro Bandiera, nativo di Siena, aveva i suoi naturali motivi per rimproverare agli altri la scarsa o cattiva lettura dei « buoni scrittori toscani ». Ma il Parini aveva bisogno di rovesciare le sue proposizioni perché stava prendendo coscienza del culto formale del toscano come di un pregiudizio. Doveva combattere il padre Bandiera che aveva dentro di sé, riassumendo nel simbolo dell'onesto professore un momento della propria cultura, dal quale era venuta l'ora di affrancarsi. Della profondità a cui si sviluppava questo dibattito interno è misurata la quantità di riferimenti a una polemica non di ordine retorico, bensì di ordine morale. Già nel periodo citato si può notare una espressione fortemente indicativa: « affettate maniere di dire ». La polemica del Parini ha infatti un doppio bersaglio: lo scrivere in ossequio a una tradizione, e l'affettazione a cui tale ossequio costringe. In senso più ampio, si può dire che « un ben tornito periodo che per tortuose vie si rinvolga in se stesso » gli appare come un atto di complessiva affettazione, immagine stilistica di un falso morale. Insiste: « Affettatissimo uso egli ha fatto poscia di mille vocaboli... Affettato uso fa altresì il padre Bandiera d'alcuni articoli... »; e conclude affermando che le poche cose dette « serviranno bastevolmente per disingannare i giovani, i quali per avventura lasciandosi condurre alle parole del Bandiera, accetteran come buone certe maniere storte di ragionare, o seguiran come limpido e purgato stile ciò che non è altro che pretta affettazio-

ne, lontana da ogni naturale e diritta ragion di favella ». Non si sbaglia se si dice che la polemica contro il padre Bandiera è sostanzialmente una polemica contro l'affettazione. Il Parini rigetta il mito delle toscane lettere, non perché intenda rinnegare una tradizione, ma perché ha scoperto che nel concreto esercizio dello scrivere esso dà luogo ad affettate maniere di dire e ad affettati usi delle parti del discorso. Quello del limpido e purgato stile può essere un pregiudizio che ci allontana « da ogni naturale e diritta ragion di favella », ossia ci porta nell'innaturale e nell'irragionevole. L'affettazione è una specie d'impostura.

Il momento successivo, di adesione al realismo milanese, è documentato dall'altra polemica pariniana, quella contro il padre Onofrio Branda. Il quale anche non era uno sciocco e meritava forse dal Parini, che era stato suo discepolo alle scuole di Sant'Alessandro, un po' più di riguardo. Fra l'altro, è da osservare che il Branda, ponendosi a criticare i milanesi dal punto di vista dei toscani, adottava qualcosa di non difforme da quello che esercitavano gli scrittori di lettere persiane o simili, i quali criticavano i costumi dei loro connazionali simulando il punto di vista di uno straniero. Anche lui, con tutti i suoi professorali difetti, era un figlio del secolo. Tanto è vero che non limitava la sua polemica alla lingua, ma la estendeva ai costumi, al clima, alle donne della sua città. D'altra parte, fu proprio questa amplificazione che irritò i Trasformati, i patiti della tradizione milanese e il Parini. Passi per la letteratura. Ma l'aria, le città, le donne della Lombardia non si toccano. C'è qualcosa di angusto, di municipalistico in senso deteriore nella mossa iniziale della risposta polemica. Il padre Branda aveva suscitato un discutibile ma autentico sdegno, e il giovane Parini, schierandosi con gli amici Soresi e Balestrieri, si procurava facili meriti presso tutti i Trasformati. Migliore occasione di mostrarsi degno delle grazie ricevute, non gli si poteva presentare. La colse, e iniziò il contrattacco non sorvolando sulle accuse più volgari che si muovevano all'incauto censore:

Si lamentano questi [i Milanesi] che voi, il quale siete pur nato, cresciuto ed allevato fra loro, che ora vivete del frutto delle loro terre, che occupate una onorevole cattedra di umane lettere nelle loro pubbliche scuole, che siete stato creduto abile a reggere e ad ammaestrare i loro figliuoli, che pur sono il loro unico tesoro e il crescente onore e la deliziosa speranza delle loro famiglie; si lamentano, dico, che voi, ciò non ostante, non abbiate corrisposto alla vostra patria con quell'affezione, ch'essa lusingavasi di poter per avventura meritarsi da voi.

Brutto il periodo, tornito, neanche a farlo apposta, secondo la tecnica delle tortuose vie, e meschino il ragionamento. Cosa si pretendeva: che il padre Branda fosse licenziato, o mandato in esilio come ingrato figlio della patria e corruttore dei giovani? Fra i due contendenti, non è certo il Parini che fa la parte del moderno e spregiudicato.

Ma anche i suoi scritti polemici, come quasi tutti gli altri in versi e in prosa, sono componimenti d'occasione. Al Parini non interessava tanto di unirsi al coro dei facili insulti al padre Branda, quanto di utilizzare un'occasione per dimostrare agli amici, ai protettori e a se stesso che il suo periodo di apprendistato milanese era finito. L'angustia municipalistica dell'occasione è partecipata più che altro per le ragioni psicologiche del brianzolo che intende mostrarsi più milanese dei milanesi. I nuovi amici, alcune nuove letture lo hanno indotto a farsi un'idea civile e morale di ciò che significhi essere milanese, e in rapporto a questa idea giudica i dialoghi del padre Branda. La polemica è meno letteraria di quello che sembra, o meglio, da parte del Parini, è una polemica letteraria e morale al tempo stesso, che appunto perciò si arricchisce di elementi man mano che si sviluppa. La sproporzionata e meschina animosità dell'esordio viene riscattata dalla conclusione.

Alla quale il Parini giunge attraverso una serie di considerazioni che vanno da quelle sulla salubrità dell'aria a quelle sulla eguaglianza degli uomini, maschi e femmine. A questo proposito, è interessante notare come dopo avere accusato d'insufficienza logica il padre Branda, per avere egli messo a paragone due generi diversi di donne, le signore di Firenze con le volgari di Milano, e dopo avere esaminato il distinto valore delle due voci « donna » e « femmina », giunga non senza espedienti retorici a un'affermazione di spirito egualitario, fatta secondo scienza, coscienza civile, carità cristiana, e letteratura:

Non siete voi letterato? Non siete voi cittadino? Non siete voi cristiano? Non siete voi religioso? Ora, perché vi debb'esser lecito di vilipendere, di biasimare, di beffare quella particolare specie di donne [le « povere femminelle milanesi »], la quale, comeché umile, indotta, impotente, pure si è non meno uomo di quel che voi siete? Le scienze vi debbon pure avere insegnato che tanto vale l'uno quanto l'altro uomo; ecc.

Dall'interno stesso dello stile pedantesco, del quale il Parini, nonostante la polemica contro il padre Bandiera, non si è ancora liberato, e del tutto non si libererà mai, si genera una proposizione caratteristica dello scrittore maturo. Ma quello che più interessa è l'elogio della tradizione letteraria milanese, nel quale appunto l'intera polemica viene

a concludersi. È un elogio sostanziato di ragioni morali. Il Parini distingue fra « lingua dominante », « dialetto proprio d'una terra » e lingua mista dell'una e dell'altro, « introdotta dall'affettazione, parlata dalla gente più colta e civile ». Il dialetto è « quella lingua più pura e incorrotta, parlata specialmente dal popolo, mantenutasi lungo tempo e formata non già dall'arte, ma originata dalla natura ». Dunque il padre Branda si è messo fuori dell'ordine naturale. Criticando una lingua popolare ha osato deridere e beffare « quel linguaggio che, essendo il più naturale e il più puro ed incorrotto della nostra città, è conseguentemente da riputarsi il più bello ». Il Parini si sente offeso al centro del « sistema » che si viene costruendo ed è perciò che trova l'energia sufficiente a elevarsi sui dati occasionali della polemica. La verità sta dalla parte di chi scrive, parla, vive secondo natura.

Chiaro che così ragionando si pongono le premesse per la difesa di qualsiasi tradizione dialettale. Tutte le plebi parlano secondo natura, napoletane o bolognesi che siano. Chi scriva in lingua dominante, cioè per gli Italiani in toscano, non deve fare i conti soltanto col milanese. Ma in particolare, lo scrivere in milanese, da dove trae la sua forza e i nobili caratteri che lo distinguono? Ancora una volta il Parini letterato e il Parini moralista fanno tutt'uno. L'originalità della tradizione letteraria milanese non sta infatti nell'uso dello strumento dialettale, ma nella natura morale dei parlanti il dialetto. « Noi milanesi siamo presso le altre nazioni distinti per la semplicità e per la schiettezza dello animo e per quella nuda ed amorevole cordialità, che è il più soave legame della società umana ». Si prenda nota dell'aggettivo « nuda »: salvo i casi di ovvio significato, la nudità nel Parini avrà sempre valore etico di naturalezza, antiaffettazione, verità contro il falso e contro i molteplici effetti dell'impostura.

Questi valori di schiettezza e semplicità non sono inventati. La loro esistenza preletteraria e per così dire popolare è obiettivamente documentabile, dato che si tratta di « questa medesima schiettezza e semplicità, che i forestieri riconoscono come singolarmente propria della nostra nazione ». Sono valori che anche il padre Branda, il quale si comporta come se non fosse milanese, non può non riconoscere. Ed ecco il punto in cui da una realtà morale se ne genera una letteraria: « Questa medesima schiettezza e semplicità... è paruto di trovare nella nostra lingua milanese a coloro de' nostri che posti sonsi ad esaminarne la natura ». Coloro che hanno adottato il milanese come lingua d'arte, non hanno compiuto un'astratta scelta linguistica. Hanno compiuto una

scelta morale e si sono regolati di conseguenza. Chi si pone a difendere la loro tradizione, ripete la loro scelta. Il Parini è profondamente convinto che scrivere contro i detrattori del dialetto milanese è divenuto un atto di milizia etica. Scrivendo, si affianca a chi crede nella semplicità, nella schiettezza, diciamo pure nella povertà di spirito, e in « quella nuda ed amorevole cordialità, che è il più soave legame della società umana », cioè una forma della carità. Difendere la tradizione letteraria in milanese, significa difendere un patrimonio morale.

Ecco quindi che i periodi nei quali prende precisa forma l'elogio si arricchiscono di un fervore, un tono di calma persuasione che manca in quelli propriamente polemici. « Chi più d'ogni altro ha riconosciuto quest'indole della nostra lingua e che lo ha dichiarato in più d'un luogo de' suoi componimenti milanesi, è stato nel secolo antecedente l'immortale nostro segretario Carlo Maria Maggi, il quale... ». E appresso: « Sulle pedate gloriose del Maggi, hanno poscia seguito a scrivere nella nostra lingua alcuni dotti e savii uomini » ecc... Girolamo Birago, Domenico Balestrieri, Carlantonio Tanzi. Il Parini non fa soltanto dei nomi. Evoca distinte personificazioni di uno stesso spirito, fra loro in gara « di nobilitare il nostro volgar milanese ». E stranamente la calma persuasione dei suoi periodi prende a somigliare a quella di un grande maestro nella ricerca del vero, il pio e infaticabile Muratori, il quale peraltro aveva scritto una *Vita di C. M. Maggi*. Stranamente per modo di dire. Guai se lo studioso, per eccesso di commozione, trascurasse di documentarsi.

Nessuno dirà che un ragionamento come questo del Parini, fondato su osservazioni tutt'altro che rigorose, stando alla scienza del cuore umano, sia irresistibile. La schiettezza e la semplicità sono qualità generiche. I documenti sono opinabili. Ma il fatto è che la tradizione morale che egli sta esplorando e costruendo a sostegno di una particolare tradizione letteraria è quella che gli serve per costruire la propria persona morale e per dare ad essa consistenza storica ed evidenza di connotati. È lui che estrae da una tradizione certi elementi, li organizza e si accinge a trasmetterli alle generazioni che verranno. La schiettezza, la semplicità, la socievole cordialità dei milanesi diventeranno un luogo comune. Tutta una retorica ambrosiana si svilupperà rigogliosa, e infine fastidiosa, su queste premesse. Ma sotto le escrescenze retoriche sarà dato di osservare che una vera e propria tradizione morale, una lunga milizia in nome del vero contro il falso si affermerà orgogliosa dei suoi caratteri lombardi. Le qualità che abbiamo detto generiche non saran-

no che le immagini pubblicitarie di una realtà morale in movimento. È la tradizione che in lingua nazionale o in milanese si sostanzierà dei nomi del Porta, del Manzoni (scrivente in italiano ma parlante in milanese o in francese), del De Marchi, e si prolungherà oltre la Scapigliatura fino a Clemente Rebora, fino alla rivolta di Carlo Emilio Gadda. Orbene, colui che all'interno di questo moto prende per primo coscienza del passato e promuove l'avvenire è proprio l'abate Giuseppe Parini. Costruendo se stesso, egli costruisce l'elemento determinante di un'intera tradizione, della quale il dialetto milanese non sarà l'unico aspetto letterario, se è vero che sulle pedate gloriose del Maggi si seguirà a scrivere anche in lingua dominante. C'è nella tradizione un fattore di coerenza che appartiene al mondo morale prima che a quello letterario. È un modo di essere e di comportarsi che sarà in grado di superare diverse crisi, fino a quella decisiva del tempo nostro, quando si cesserà di credere in valori presupponenti tutti una concezione organica, positiva o negativa, della natura e della vita. Il Parini credeva nella Natura e nella ragion divina dell'ordine naturale, come tutti i moralisti del suo tempo, milanesi, francesi o inglesi che fossero, Pietro Verri compreso. Usare la ragione, appellarsi all'esperienza avevano un senso perché, come scriveva il Pope, *whatever is, is right*. Per questo fra i caratteri distintivi della tradizione lombarda ci è dato di individuare quello del realismo etico che la distingue al punto in cui vita ed espressione letteraria fanno unità. È vero ciò che per mezzo della esperienza si accerta reale secondo natura. Religiosamente vero. Di conseguenza, la semplicità e la schiettezza divengono valori stilistici insostituibili, ideali da raggiungere. Scrivere bene vuol dire scrivere con il massimo rispetto della razionale, naturale realtà. Quanto realismo manzoniano non sarà fatto di questo, più che di generico « realismo romantico »? Il Parini, mediante l'esperienza etico-linguistica della poesia milanese, sulle orme, o come diceva lui sulle pedate di coloro ai quali era paruto di trovare nella lingua milanese schiettezza e semplicità, affina decisamente il suo gusto del reale. Tempera il suo moralismo al fuoco che credeva popolare, e in qualche indiretta misura lo era, di una lingua « formata non già dall'arte, ma originata dalla natura ». Infatti il dialetto milanese, questa specie di lingua morale, conforme all'indole dei suoi parlanti, pone esso stesso a chi lo usi per iscritto delle condizioni stilistiche:

Certa cosa è che la nostra lingua è sembrata loro [agli « osservatori del nostro dialetto »] specialmente inchinata ad esprimere le cose tali e quali sono, senza aver

grande bisogno di sostenerla con tropi e traslati ed altre maniere artificiose del dire, che nate sono o dalla mancanza dell'espressioni proprie e naturali, o dall'arte di sorprendere il cuore ferendo l'immaginazione.

Da bravo neocarcade, il Parini trova anche il modo di formulare una nota di tarda polemica antibarocca. Poi continuerà, sebbene con classicistica misura, a non trascurare l'uso dei tropi, traslati e altre maniere artificiose del dire. Ma meno che mai trascurerà lo studio di esprimere le cose tali e quali sono, anzi, col progredire degli anni, lo renderà sempre più intenso, riflettendo sulla natura degli « oggetti » e cimentandosi nel riprodurne sempre più difficili. La poetica degli oggetti, che gli permetterà i famosi risultati del *Giorno*, è motivata all'origine dal realistico intento di « esprimere le cose tali e quali sono ». Chi rispetta la realtà, scrive secondo natura. *Pius poeta*. Chi esercita l'arte di « sorprendere il cuore ferendo l'immaginazione », è un impostore, o un « ciarlantano ».

Una simile coscienza della realtà, e delle responsabilità che allo scrittore ne conseguono, non era certo nell'animo di Ripano Eupilino, tipico anticipatore della letteratura rispetto alla vita. Il Parini perviene ad essa per complicate se non tortuose vie, stimolato da varie esperienze di vita morale e di vita letteraria, ma stimolato anche dall'ambizione di farsi cittadino, di potersi presentare agli altri e a se medesimo in piena veste di milanese. Quello che più lo punge, nelle repliche del padre Branda, è l'epiteto di « Milanese di Bosisio ». Lo colpisce nel vivo della sua ambizione di villano inurbato, che non diciamo vorrebbe far dimenticare le sue origini, essendo troppo savio, troppo studioso di belle maniere per cadere in simili goffaggini, ma certo vorrebbe rimediare ad esse dimostrandosi milanese morale, o ideale, più di molti altri, almeno più del padre Branda. Ancora una volta l'ambiguo Parini ci mette davanti a un aspetto discutibile, non magnanimo della sua persona. Ma da questa sua condizione di aspirante al titolo di cittadino saprà trarre due conseguenze di rilievo nel concreto dell'opera: l'energia dei suoi accenti civili e l'energia dei suoi accenti idilliaci: Milano e il vago Eupili. Non soltanto agli occhi del padre Branda, saprà mostrarsi milanese esemplare, buon cittadino, degno di essere additato allo straniero come gloria del luogo, anzi della patria. D'altra parte, non potendo rinnegare le origini, di queste si farà forza, di necessità virtù, e come accettando una sfida costruirà il mito del sano, bello, innocente, sommamente secondo natura paese dell'Eupili, mito peraltro apprezzabilissimo anche dai cittadini, i quali se nobili e facoltosi ama-

vano decorare delle loro ville i salubri dintorni di Milano. Di Eupilino, nelle rime di Ripano, non c'era che il titolo.

E insiste, sulla sua qualità di milanese, con la tipica ostinazione di chi difende un bene a lungo desiderato e finalmente ottenuto. Si definisce milanese ogni volta che può, « prete Giuseppe Parini milanese », parla continuamente di « nostra lingua », « nostra nazione », « nostra patria ». Se non è nato a Milano, è pur nato nel territorio del ducato di Milano e « chi è nato nel nostro ducato può assumere legittimamente il titolo di Milanese ». Il padre Branda, e chi per avventura sorrisse alla sua facezia del « Milanese di Bosisio », non si avvede che offendendo lui offende « tante civili e nobili persone del nostro contado e de' nostri municipii, le quali si gloriano di poter portare il nome della lor capitale ». Uno come lui, non solo nativo del ducato, ma dimorante stabilmente in città da ventun anni, ha tutti i diritti di chiamarsi milanese e di « insorgere a difendere la propria patria » quando essa venga offesa. « Consolasi assaissimo » nel vedere l'avversario costretto a non negare quelle lodi e quegli elogi che si convengono « alla sua patria, cioè Milano ». Male che vada, resta il conforto della letteratura. Cicerone, « contuttoché fosse di Arpino, nondimeno chiama sempre sua patria Roma e gloriasi d'essere ' Romano ' ». Virgilio, mantovano, era di Andi. Il Boccaccio, fiorentino, di Certaldo. L'Ariosto, ferrarese, di Reggio. La compagnia è buona. Questa passione, questa villana carità del non natio capoluogo farebbe anche sorridere, se non fosse l'origine umile del sentimento civico milanese, senza il quale l'opera del Parini non sarebbe in generale quello che è, né in particolare presenterebbe quei momenti felici di poesia urbana, che sono stati tanto spesso lodati. Il processo d'inurbamento, reale, passionale, culturale, è compiuto. Gli amici cultori di poesia milanese, i cari moralisti di Meneghino gli sono stati maestri di realismo e di coscienza civile.

INTORNO A « LA VITA RUSTICA »
E « LA SALUBRITÀ DELL'ARIA »

Documenti insigni di un « mondo » pariniano già formato in non pochi dei suoi tratti essenziali sono le prime tre celebri odi *La vita rustica*, *La salubrità dell'aria* e *La impostura*. Con la data di composizione della terza, come è noto ricavabile per congettura sulla base di una testimonianza del Gambarelli, è assai improbabile che si vada oltre il 1761. Le altre due sono del '58 e del '59. Il Parini è in casa Serbelloni, frequenta i Trasformati, lavora con abile prudenza alla costruzione della propria figura, non solo interiore, ma anche esteriore. Nasce il poeta, e nasce il personaggio.

La vita rustica non merita le note di biasimo o di insufficienza che le sono state assegnate dal Carducci in poi. Il pregiudizio è quello di un Parini che verrebbe progressivamente liberandosi dalle frivole servitù dell'Arcadia. Più va avanti con gli anni, e meglio è. In verità il Parini comincia ora ad essere arcade, o meglio neoarcade, perché solo ora è in grado di mettere a frutto anche in questo senso una cultura viva e aggiornata. Per ciò stesso, è già ulteriore all'Arcadia convenzionale, già in grado di rivivere alla luce di esperienze nuove e singolari quello che gli offre una tradizione nobilitata dall'esercizio di molti eccellenti originali e più volte rinverdita secondo i ricorsi del classicismo. Certo, gli scrittori latini avevano celebrato il pacifico lavoro dei campi. Certo nel Cinquecento si ha tutta una letteratura sul tema del rapporto fra città e campagna. Ma il Parini è un giusnaturalista del diciottesimo secolo, il quale ha una concezione teologica della vita, fondata su una « Natura » che non è quella, né degli antichi Romani, né degli scrittori del Cinquecento. Né il genere letterario dell'idillio, né il generico sentimento della natura, buono per tutti i tempi, che dovrebbe sostanziarlo possono spiegarci *La vita*

rustica nei suoi caratteri essenziali. Se la diagnosi del Carducci fosse esatta, a comporre *La vita rustica* sarebbe bastato quell'arcade arretrato al Cinquecento che si era chiamato Ripano Eupilino.

L'autore della *Vita rustica* è già un cittadino che parla a cittadini. Il fatto che la città non figuri sotto forma di secondo, esplicito termine di un contrasto non significa che sia del tutto assente. È cittadino il punto di vista dello scrittore. Le porte che egli si dice non nato a percolare sono di case illustri di città, non di casolari di campagna. Il mercato degli onori e delle ricchezze, da cui dichiara di volersi estraniare, è un tipico mercato cittadino. La convinta e calma forza del suo vagheggiamento dipende dal fatto che la sua innocente campagna egli la idealizza come un bene lontano, posseduto nel passato, augurabile per il futuro. C'è già il Parini che si sente milanese e che ai milanesi vanta le proprie origini campagnole come un di più di nobiltà. Milanese di Bosisio, precisamente. Però un milanese che se non ha magnanimi lombi o propri onori da esibire al Corso, ha una nobiltà naturale da imporre agli altri, una patria laboriosa, sana e bella che onorando il territorio del ducato aggiunge valore alla patria milanese.

Si dirà che *La vita rustica* è stata composta prima, non dopo la polemica col padre Branda. Ma nella polemica il Parini riversa pensieri non estemporanei, certo venutigli a maturazione dopo l'ingresso fra i Trasformati. Siamo nell'ambito di uno stesso ciclo di esperienze. Si dirà che l'idealizzazione della patria campagnola è resa nel concreto dell'ode mediante una stilizzazione letteraria. Ma anche il contrasto esplicito della *Salubrità dell'aria* è letterariamente stilizzato. L'autore dell'una come dell'altra ode si rivolgeva da uomo colto a uomini colti, utilizzando espressioni che se non fossero state di convenzione classicistica sarebbero parse meno autorevoli ed efficaci. Non avrebbero avuto, come si dice, « spessore ». Non erano del resto le innovazioni di ordine formale quelle che più interessavano al Parini, scrittore pietoso di tradizioni e di generi. Egli poteva benissimo scrivere in ossequio a un genere, e al tempo stesso affermare la propria originalità. Come in effetti accade nella *Vita rustica*, per il rilievo che assume la famosa strofa *Me non nato a percolare*.

Fu il Carducci stesso che indicò le novità dell'ode in questa strofa e nella figura del villan sollecito che guida per nuove orme il tralcio. Solo che finì per dare un giudizio troppo severo sul complesso dell'ode perché non valutò in giusta misura le novità indicate e perché si studiò di contraddire il De Sanctis. La solenne affermazione del proprio io, che il Parini compie stipulando con se stesso e con gli altri il patto di

giungere all'ultimo di senza macchia di mercato morale, è un'affermazione senza precedenti né arcadici né idilliaci. È il risultato di una scelta compiuta una volta per sempre. È realmente la dichiarazione programmatica di una vita che diverrà storicamente significativa. In senso letterario, è l'innovazione introdotta nella tradizione dell'idillio, nella quale il particolare idillio pariniano viene a risolversi, radicalmente modificandosi rispetto ai modelli greci e latini, e rispetto ai risultati degli eccellenti imitatori cinquecenteschi. Si veda infatti come sia impossibile isolare la strofa da un contesto di cui è sostanziale motivazione. L'ode, come è noto, ebbe per primo titolo *La libertà campestre*. La vita rustica non è che il nome di questa libertà, la quale non è una libertà di igienica, idilliaca deambulazione per luoghi ameni, ma una liberazione dalle servitù a cui devono adattarsi coloro che stanno al gioco della simonia morale. L'uomo eupilino in questo nuovo senso non dà prezzo alla sua naturale e spirituale nobiltà. La strofa segue immediatamente quella che denuncia la falsità del potente e del ricco, le si oppone, e prepara avversativamente la rustica simbolizzazione della verità, che segue. È il cardine strutturale dell'ode.

L'altra novità, sia pure in diverso ambito di considerazioni, non è meno importante. Non sempre il Parini si dimostrerà pregiudizialmente ostile al commercio. Meglio, non lo sarà mai pregiudizialmente. Non mancano, in altri luoghi dell'opera sua, frasi che accennino ai benefici effetti del traffico mercantile. Per esempio, nella epistola in sciolti *All'abate Giulio Zanzi*, non si può dire che sottovaluti

le fervid'opre, che 'l cammin dell'onde
aprono altrui, e moto danno al sangue
onde vivono i regni, al buon Commercio
che de la Copia è amico.

Si rende conto anche lui che il commercio è fonte di ricchezza e perciò di benessere. Dell'ozio dei nobili si preoccupa non meno che gli scrittori del *Caffè*. Tuttavia non saprà mai guardare con simpatia ai particolari uomini che operano nel commercio, ai disumani mercanti. Il suo atteggiamento è duplice: per un verso partecipa del disdegno aristocratico di chi crede che il commercio effettivamente deroghi alla nobiltà, per un altro verso è dettato da una legge di coerenza interiore, che vieta di apprezzare in eguale misura ciò che è naturale e ciò che non lo è. Fra agricoltura e commercio, per il Parini correrà sempre la differenza che corre fra ciò che è originato dalla natura e ciò che è formato dall'arte. Il lavoro per eccellenza secondo natura è quello dei

campi. Siamo con ciò lontani alquanto dal puro e semplice idillio. Il Parini entra ancora una volta in una polemica viva al tempo suo, e quantunque tenda a risolverla spostando il discorso dall'economia alla morale, conforme alla sua cultura e alla sua professione, non per questo si compiace di affermazioni astratte o economicamente errate. Se deve pronunciarsi, opta per l'agricoltura, attività pura e incorrotta; e così facendo si sente doppiamente nobile. Nel caso particolare della *Vita rustica*, si noti come l'idillio riceva una precisazione settecentesca nella strofa del villan sollecito:

E te, villan sollecito,
 che per nov'orme il tralcio
 saprai guidar, frenandolo
 col pieghevole salcio;
 e te, che steril parte
 del tuo terren di più
 render farai, con arte
 che ignota al padre fu;

I contadini che il poeta farà passare ai posteri coi suoi carmi non sono della famiglia dei tropi: sono lavoratori solleciti, che per dirla in termini moderni, ma non impertinenti, contribuiscono all'incremento della produzione con opportune innovazioni tecniche. Giungono al punto di far rendere di più il proprio terreno, con un'arte ignota alla generazione paterna. Decisamente questo Parini non è un nostalgico vagheggiatore di patriarcali o astratte pastorizie. A modo suo, è un fisiocratico. Uno che si orienta mediante una concezione economica piuttosto che un'altra.

Con questo, nessuno vuol dire che la cultura del Parini si estendes- se con pari sicurezza dai campi dell'idillio letterario a quelli dell'econo- mia, né che l'economia politica si debba considerare una componente essenziale di tale cultura. Si vuole dire, piuttosto, che la propensione del Parini a vedere nell'agricoltura l'attività economica per eccellenza non va giudicata da un punto di vista esclusivamente letterario. Quando si fa il discorso parallelo sul Parini e sul *Caffè*, e si afferma che manca nel primo ciò che abbonda negli scrittori del secondo, ossia una precisa, moderna consapevolezza della dimensione economica della vita, certamente si esa- gera e si finisce col dimenticare quanto vecchio mercantilismo fosse nelle affermazioni di Pietro Verri e dei suoi collaboratori, fatta eccezione, forse, del Beccaria. Si veda il caso estremo, utile a una dimostrazione per assurdo, di Sebastiano Franci, autore dell'articolo *Del lusso delle mani-*

*fatture d'oro, e d'argento*¹. Il Franci vorrebbe sviluppare le considerazioni sul lusso di Pietro Verri e si sforza di dimostrare che l'artigianato dell'oro e dell'argento, caro alla nobiltà che sola era in grado di usufruirne, non è di danno all'economia. In realtà si muove nell'ambito del pensiero mercantilistico, all'interno del quale cerca una risposta all'obiezione secondo cui le manifatture dell'oro e dell'argento, sottraendo materia all'accumulo e al commercio dei metalli preziosi, colpirebbero la materia stessa della ricchezza: « Quella materia, nella quale essendo convenuti gli uomini da epiligare le ricchezze », è da vedere il principio e il fine della attività economica. C'è altro nel *Caffè*, naturalmente. Si tratta anche di agricoltura. Con ben altra agilità di notizie e di argomenti si muovono Pietro e Alessandro Verri. Ma non si può affermare che i due brillanti fratelli non fossero anch'essi sensibili a problemi e questioni di ordine mercantilistico, e che non si adoprassero anch'essi, con sottigliezza di affanni, a scagionare la nobiltà da colpe che per altri ordini di considerazioni erano portati ad attribuirle. Per affermare la loro modernità, non basta sottolineare il fatto che si occupavano di economia. Bisogna vedere come se ne occupavano. Ora il Parini non era un economista. Era soltanto un professore, privato prima e pubblico poi, di Belle Lettere. Era un letterato che traeva da riflessioni di ordine letterario, morale e religioso le norme della propria coerenza. Ma così facendo, e tutto deducendo, in armonia col suo tempo, da una Natura deisticamente concepita, veniva a trovarsi dalla parte di chi sul piano dell'economia combatteva la sua stessa battaglia, vale a dire dalla parte dei fisiocratici, i quali usavano contro i mercantilisti espressioni tutt'altro che di benevolenza e propugnavano la loro economia secondo natura riservando a se medesimi l'onorifico nome di « economisti ». Da un punto di vista extraletterario, l'aggiornata Arcadia del Parini non è affatto un relitto culturale, da deridere o da compatire in confronto alle scientifiche riflessioni di Pietro Verri. È un'Arcadia da cui nascono idilli culturalmente contemporanei a quanto di più moderno elaborava il pensiero economico. Il suo invito a un'operosa vita dei campi, consacrato poi dal tema iniziale del *Giorno*, dal contrasto fra il lavoro del buon villano e l'ozio del Giovin Signore, accompagnava sul terreno letterario e morale il battagliero programma della fisiocrazia. Ne assumeva l'aspetto di utile eco letteraria. Più che con le riflessioni su come utilizzare il lusso dei nobili, o come rimediare al

¹ *Il Caffè*, ed. cit., II, VIII-IX.

loro ozio, si accordava con quelle che nel *Caffè* concernevano i « fedecommissi » e avanzavano proposte di riforma fondiaria².

Sarebbe infine arbitrario discorrere del Parini rustico o idilliaco senza tenere presente che nel 1773, sembra, gli verrà affidato l'incarico di formulare « Le costituzioni fondamentali della Reale Accademia d'Agricoltura in Milano ». Un'occasione come un'altra. Ma difficilmente le occasioni ci visitano a caso. Un incarico governativo. Ma non risulta che dal Firmian gli venissero dati incarichi troppo lontani dai suoi interessi, o estranei alla sua cultura e alle sue effettive capacità. Evidentemente il Parini si era fatto conoscere come interessato alla cosa

² Se non altro, leggendo con questo criterio, ci si procura la possibilità di distinguere *La vita rustica* da *La vita campestre*, idillio tutt'altro che trascurabile, scritto con ogni probabilità contemporaneamente alla celebre ode, o poco prima. Diversamente, non avremmo da fare appello che alla diversità del metro, insistendo sul fatto che l'uso della terzina è sempre indizio di un Parini « minore », toscaneggiante o bernesco, il che è vero solo in parte. *La vita campestre*, per l'appunto, è priva degli accenti che rendono singolare *La vita rustica*. Ma è una poesia incompiuta. A parte il fatto che anche così com'è può dimostrarci quanto sia fallace parlare in genere di idillio e unire sotto una stessa denominazione poesie assai diverse. *La vita campestre*, per esempio, piú che aiutarci a capire il Parini idilliaco, ci induce a meditare su un Parini discorsivo e narrativo, che in parte si affermerà nel *Giorno* e in parte resterà senza esiti, abbozzata proposta di una futura stagione di poesia. Crediamo che al Pascoli dei poemetti in terzine non sia stata estranea una attenta perlustrazione di questo poco noto Parini:

E una selvetta fresca, e del piú bello
verde che v'abbia, pende sul declive
de la valletta, che fa strada a quello;
e dei vigneti salgon tra le vive
pietre dell'erta, e miste ad essi piante
di mandorle gentili e molli ulive.

Poi da la parte dove il fiammeggiante
sol declinando porta l'alba e il zelo
dell'opre a gente ch'è da noi distante,
veggonsi e paschi, e con argenteo velo
estesi laghi e boschi e poggi ed erti
monti alla fine e l'alpi azzurre e il cielo.

Anche in questo caso, siamo lontani dall'idillio di tradizione. Unisce Ripano Eupilino al Parini successivo l'inquietudine del mai soddisfatto sperimentatore, la continua ricerca di nuove cadenze e nuove combinazioni di parole, condotta sí col rispetto della tradizione, perché questo rispetto era essenziale a tutto un modo, morale, di concepire la letteratura, ma col risultato di reali, profonde modifiche all'interno delle singole forme tramandate. Una lettura svolta con mente non giudiziaria del Parini non minore, ma sperimentale, può riservarci ancora delle sorprese.

e come sostenitore di un'agricoltura modernamente concepita, oggi diremmo pianificata. Il testo che egli redige in questa occasione è un tipico testo di economia fisiocratica, ispirato, come è detto nelle *Avvertenze preliminari*, dalla maturata necessità di sottrarre l'agricoltura alle forze del caso, dell'ignoranza, della falsa esperienza:

niun'arte merita più di questa d'essere liberata dall'arbitrio d'una cieca e fortuita speranza, dalla direzione equivoca della comune tradizione e dell'ignoranza, che si limita al puro oggetto particolare.

Quello che viene proposto, è precisamente un « piano d'operazioni accademiche », per formare il quale

è necessario non solo d'avere una cognizione abbastanza esatta e profonda dell'agricoltura in generale, ma d'esser pienamente informato dello stato presente del suolo, del lavoro, de' lavoratori, di tutta la rustica economia del paese e delle cose che influiscono in essa.

Ciò che veniva chiamato Accademia si costituiva come un ente di promozione e di controllo per un'agricoltura pianificata, che si sarebbe giovato di studi particolari e di indagini oggi diremmo statistiche, nel quadro complessivo di un progresso economico da attuare. Il multiforme, sconcertante Parini asseconda l'opera del governo. Rara e felice contingenza storica: la via del progresso passa per il governo. Arcadia? Il Parini era un uomo che non perdeva il senso delle distinzioni. Ma non per questo cessava di vigilare sulla propria coerenza. Tutto il Parini rustico dal '54 in poi va considerato con sullo sfondo una realtà economica di ordine fisiocratico. Che poi tanto gli uni che gli altri, fisiocratici e mercantilisti, dovessero presto affrontare i problemi di una terza dimensione, quella industriale, è un altro discorso. È a questo punto che il mercantilismo del *Caffè* si riscatta, per tutto ciò che contiene di liberistico e di capitalistico, ossia di proteso al secolo venturo, del quale sono addirittura previste alcune forme d'imperialismo economico.

Ai primi segni di rivoluzione industriale, nuovi problemi. A questo proposito, non è fuor di luogo ricordare uno stentato sonetto pariniano, forse contemporaneo alla *Vita rustica*, che non è in contraddizione con quanto siamo venuti dicendo. Sarebbe il classico sonetto del fisiocratico in crisi, se non fosse sorretto da una particolare intonazione biblicomoralistica. Tende a trasformarsi in industria l'artigianato tessile, già di tradizione in Lombardia, e assumendo nuove proporzioni, pone problemi nuovi come quello della fuga dai lavori dei campi. I contadini, o abbandonano altre colture per quella del baco da seta, o si fanno operai.

Il Parini scorge nel fenomeno un sovvertimento dell'ordine naturale:

– Sì, fuggi pur le glebe e il vomer duro
 ch'io ti die' in pena de l'antico fallo;
 credi però dell'oro ergerti un vallo
 ove tra gli ozii tuoi viver sicuro?

Tristo! non sai ch'io 'l mio furor maturo,
 ma non l'obblío giammai? che piedestallo
 mal fermo ha la tua sorte? e che in van dallo
 stento t'invola impenetrabil muro? –

Dio così parla; e ratto muove a danno
 de' possenti le cure atre, e quel crudo
 laniator degli uman petti affanno.

Bella Innocenza intanto il braccio ignudo
 sul vomer posa, e fra sé dice: – Ond'hanno
 tal dolcezza le stille auree ch'io sudo?

È Dio che parla e che rimprovera all'uomo la fuga dal lavoro, rammentandogli il peccato originale. Un Dio di tradizione, che dopo classicistiche parole passa ai classicistici atti di muovere a danno de' possenti le cure atre e il crudo affanno. Il Parini si aiuta come può, dipinge un'allegoria della Innocenza, e suscita il sospetto di volersi mettere contro l'illuministica ricerca della felicità, la quale comporta l'affrancamento dal bisogno e dalla fatica. Ma non è questa la sostanza del sonetto. Il Parini si accorge di che cosa stia effettivamente alla radice della fuga dal lavoro, cioè della eterna e se vogliamo classicistica fame dell'oro, e questa condanna. Non è certo un nominatore di Dio invano. Se questa volta lo nomina e lo fa parlare, è perché un'occasione grave ha messo in moto la macchina fondamentale del suo classicismo. L'agricoltore che si avvia dietro il miraggio del baco da seta è una vittima della falsa etica mercantile dell'oro. Aspira a vivere sicuro, ma difeso da un vallo d'oro. Non è ansia di pace, questa: è ansia di corruzione, di soggezione al Maligno. Il sonetto ha la sua sostanza nella contrapposizione di un valore autentico a un falso valore, cioè delle auree stille sudate lavorando alle auree ricchezze accumulate speculando. Non è un sonetto contro il progresso: è un sonetto contro l'avidità di ricchezza suscitata dalle proporzioni nuove che veniva assumendo l'arte della seta. La bella Innocenza che posa il braccio ignudo sul vomere è una delle tante figurazioni del Parini, però è anche la prefigurazione di un monito contro un tipo d'uomo che sarà effettivamente prodotto dal capitalismo industriale. Comunque, è la testimonianza di come l'attenzione del Parini scorresse vigile sulla realtà e fosse capace d'insistere su

aspetti o particolari della vita sociale, che non possiamo considerare conclusi nell'ambito letterario dell'idillio. Il problema c'era, e non lo aveva posto la tradizione letteraria.

Del resto, il miglior commento alla *Vita rustica* è proprio *La salubrità dell'aria*. Lodare la seconda ode a scapito della prima vuol dire infatti impedirsi di apprezzare ciò che costituisce la novità e il fascino di questa poesia straordinaria, certamente più complessa e incisiva della *Vita rustica*, rispetto alla quale si pone in rapporto di esplicitante sviluppo, non certo di progresso lirico. Se di Arcadia si vuol parlare a proposito della *Vita rustica*, se ne deve parlare anche a proposito della *Salubrità dell'aria*. Se di classicheggiante letterarietà, anche. Certe felici, ardite notazioni tipo il « crescente pane », « i baldanzosi fianchi » ecc... sul versante campagnolo, o tipo « lari plebei », « spregiate crete » e simili sul versante cittadino, non possono servire, prese in sé, come contrappesi estetici alle molte altre di ordine convenzionale, letterario, arcadico o idilliaco che si voglia. La contrapposizione della campagna alla città non è nuova. Relativamente al metro, la strofa di sei settenari piani non basta a farci dire che siamo usciti dall'Arcadia. La lingua è eletta, letteraria al massimo, densa di locuzioni stagionatissime.

Certamente significativo è inoltre che il Parini, tenuto a svolgere il tema accademico dell'aria, si desse a trattare in modo concreto e illuministico della salubrità dell'aria. Ma anche per questo aspetto non bisogna esagerare. Alla « salubrità e perfezione dell'aere » il padre Branda faceva risalire la svegliatezza dei fanciulli toscani. Di lì a tre anni usciva lo strano e interessantissimo libro di G. A. Pujati sulla *Preservazione della salute de' letterati*, nel quale della salubrità dell'aria si dava ampia e scientifica trattazione. Era canone classico, nell'agile scienza medica del Pujati, che « l'aria più asciutta, e d'acquei vapori men pregna, caeteris paribus, è ancor la più salubre »². La salubrità dell'aria era, per così dire, nell'aria e non poteva recare di per sé altra novità che quella di ossigenare l'italo Pindo.

A proposito del quale, c'è da osservare che anche delle notazioni felici di cui si è detto non è impossibile reperire precedenti, corrispondenze o somiglianze. Abbiamo già ricordato un « fianco rilevato » del Frugoni, che non è certo paragonabile ai « baldanzosi fianchi » delle vil-

² G. A. Pujati, *Della preservazione dalla salute de' letterati e della gente applicata e sedentaria*, Venezia 1762, p. 199.

lane pariniane, ma che non denota una discrepanza di gusti. In una poesia del Frugoni ricorre anche la famosa espressione « Lari plebei ». Negli sciolti in *Risposta a Placido Bordonì*, dandosi ad architettoniche lodi dell'Ariosto e del Tasso, il Frugoni colloca anzi la classicistica gemma in un contesto che sembra amplificare discorsivamente, specie nella parte che riguarda il gran Torquato, alcuni fulgidi interni del *Giorno*³. Sono corrispondenze di non eccessivo valore, che però non vanno dimentica-

³ La Risposta citata si può leggere in *I lirici del Seicento e dell'Arcadia*, antologia a cura di C. Calcaterra, Milano-Roma, Rizzoli, 1936. Il passo del Frugoni è il seguente:

Ecco que' duo, che per dissimil calle
 Tenner cammino, e per diverso pregio
 Colsero entrambi e su la nobil cima
 Si diviser l'ausonio epico lauro.
 Il divin Ludovico, il gran Torquato.
 Simile il primo a gran città, che mostra
 Con armonia discorde uniti e sparsi
 Là templi e là teatri e qui negletti
 Lari plebei, qui poveri abituri.
 Là vasti fori e spaziose piazze,
 E qui vicoli angusti, onde risulta
 Un tutto poi, che nelle opposte parti
 Ben contrasta e cospira, e vario e grande
 E ricco e bello ed ammirando appare.
 Simile l'altro a regal tetto altero,
 Dove tutto grandeggia, o l'atrio miri
 Star su cento colonne, o in doppio ramo
 Sorger superbe le marmoree scale,
 O l'ampie sale alzarsi, o in ordin lungo
 L'auguste stanze, di cristalli e d'oro
 Folgoreggiando e raddoppiando il giorno,
 Formare un tutto, che grandezza spiri
 Ovunque l'occhio ammirator si volga.

Non mancano altre corrispondenze frugoniane col *Giorno*. Eccone per esempio un'altra, leggibile nella stessa antologia, dalla epistola in sciolti *Il Canoro monte*:

Questi ed altri pensier, che per la mente,
 Come di maggio ad alveare intorno
 Ronzanti pecchie, a me giacente in piuma
 L'un dopo l'altro si moveano a prova,
 Ruppe e disciolse abil coppier, che lieto
 D'indiche droghe e d'odorata spuma
 Lungo conforto mi recava in nappo
 Di cinese lavoro.

Questa seconda epistola figura fra i *Versi sciolti di tre eccellenti moderni Autori*, Venezia 1758. La prima è del 1737; cfr. C. Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920, p. 282.

te fra le molte altre individuabili intorno alla poesia pariniana. Contribuiscono a dimostrare quanto sia difficile parlare di un Parini che progressivamente superi l'Arcadia o da essa si liberi: questa Arcadia che sarebbe tanto comodo poter considerare unita e compatta, evocabile in blocco, che invece fu viva e multiforme nello spazio e nel tempo. È la poesia matura e maggiore del Parini, quella che si mostra più legata alla produzione contemporanea o degli ultimi decenni, non la prima. Più il Parini diviene se stesso, più stringe legami col proprio tempo.

Nell'ambito di questa parentesi frugoniana, si pensi inoltre a quella che sarà una delle virtù caratteristiche del Parini maggiore: la perizia nel riprodurre oggetti sensisticamente recepiti. Si può dimenticare che consapevole estimatore, anzi celebratore del sensismo nella persona del Condillac fu l'arcade insigne Comante Eginetico, cioè il Frugoni, secondo il quale il Condillac aveva scoperto nientemeno che « l'origin vera del conoscer nostro »?⁴ Se non altro per mezzo del Frugoni, l'Arcadia penetra nel cuore della poesia pariniana, al punto in cui si realizza uno dei nessi più delicati che la caratterizzano. Ma è un acquisto della maturità. Come un acquisto della maturità è la coscienza sensistica del fenomeno poetico, alla quale il Parini giunge approfondendo il suo iniziale e classicistico edonismo, sulla quale riflette nel concreto del suo ufficio di professore.

Con tutto ciò *La salubrità dell'aria* è una poesia originale, realmente nuova, una delle più singolari della letteratura italiana. C'è in essa qualcosa che non solo la tradizione non riesce a spiegare, ma nemmeno la letteratura più viva degli anni verso il '60, nemmeno l'Arcadia evoluta, sensistica e scientificheggiante. All'interno della contrapposizione idilliaca fra città e campagna, c'è qualcosa che non si può spiegare rilevando la icasticità della doppia serie dei particolari. Questi sono fiori dei quali va individuata la pianta. C'è precisamente quello che nella *Vita rustica* viveva allo stato di embrione, larva diffusa, condizione vaga: il realismo etico del milanese Giuseppe Parini.

È la prima volta che il Parini lo afferma con piena coscienza. La campagna è la Brianza: il nobile e secondo natura paese dell'Eupili. La città è Milano. La relazione fra città e campagna non è di fuga dalla prima verso la pace della seconda, ma di lotta in nome della seconda contro la corruzione della prima. La concretezza del titolo assume il rilievo che comunemente le si riconosce perché si accompagna alla con-

⁴ Cfr. C. Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, cit., nonché il saggio introduttivo alla antologia *I lirici del Seicento e dell'Arcadia*.

cretezza etica della situazione. L'ode vuole riuscire utile, utile e persuasiva, secondo quanto è detto nell'ultima strofa. La salubrità dell'aria eupilina non è l'astratta antitesi della insalubrità di quella milanese, bensì una condizione atmosferica prodotta da un complesso di cause precise, buona esposizione, assenza di venti dannosi, assenza di paludi, soprattutto assenza di un fattore preciso d'insalubrità: l'umido. « E il meriggio a' bei colli / asciuga i dorsi molli ». La mossa campagna che sottostà a questo etere vivace, è sì una campagna pittoresca e idealizzata, colli ameni in un clima innocente, fatta per beata gente che intenda passare serena i suoi dì; ma è anche una campagna coltivata, sulla quale si muove un popolo di villani e di assai concrete villanelle, dedicato a precise colture come quella del frumento, vegeto e robusto quantunque onusto di fatiche. Si noti con quanta sottigliezza dall'interno stesso della convenzione idilliaca venga estratta la concreta innovazione: le « pure linfe » della nona strofa, oltreché *linfe*, sono *pure*, sono quanto di più convenzionale si possa immaginare, sennonché la loro purezza è ambivalente, opera per un verso nel senso della tradizione letteraria, e per un altro nel senso nuovo e polemico dell'intera ode, acqua pura contro acqua inquinata, limpidi rivi che lungi dal corrompere l'aria o dal renderla umida in eccesso, come le « oziose acque » che assediavano la città, concorrono con una giusta ventilazione, i « venti fuggitivi », a renderla « rotta e purgata sempre ». Una simile campagna s'invola dalla letterarietà dell'idillio per divenire complessiva immagine di una agricoltura buona e razionale contro una cattiva. Il « crescente pane », frutto di questa campagna, si contrappone al « mal nato riso » che uccide i cittadini e i villani del suburbio. Non meno propenso che nella *Vita rustica* ad alcuni principi della giovane scuola fisiocratica, il poeta che vuole riuscire utile oppone la coltura secondo natura del frumento a quella secondo speculazione, mercantile, non del riso in assoluto, ma del riso « mal nato », cioè fatto crescere per lucrosa convenienza nei pressi della città. Cosicché l'idillio, sostenuto anche nella sua parte campestre da una serie di riferimenti la cui precisione, la cui minuziosità non è solo di ordine letterario, può avere il suo culmine emotivo in un'invettiva, la quale è vero, è intonata letterariamente (« Pèra colui... »), ma è pur sempre un'invettiva, una frase munita di una punta politica senza precedenti, sia nella tradizione specifica, sia nella letteratura in versi settecentesca. Pèra colui che ebbe a vile, per lucro, la salute civile. L'utilità dell'ode viene a consistere in un atto di milizia tutt'altro che astrattamente o convenzionalmente letteraria, ossia nella denuncia di una precisa

responsabilità economica, alla quale ulteriori e complementari denunce sono fatte seguire: malcostume di nobili e di plebei, ant igienica insufficienza di servizi pubblici. Lo sdegno del Parini è per così dire interclassista: comprende tanto i ricchi quanto i poveri. Se, però, ai difetti di costume e di servizio sono riservate le espressioni più pittoresche e letterariamente d'effetto, resta che le varie denunce hanno un ordine e che la prima e fondamentale riguarda chi per lucro ebbe a vile la salute civile. Fra il lusso, l'avarizia e la stolta pigrizia, la persona etica del Parini sceglie come suo avversario capitale l'avarizia classicisticamente intesa, comprensiva della cupidigia, diremmo il culto del vitello d'oro, al quale anche l'agricoltura può essere sacrificata, al quale di norma è devoto il commercio.

Così circostanziata, così riferita ad elementi di ricostruibile vita pratica, *La salubrità dell'aria* è dunque un idillio d'occasione al quale viene assegnato un fine di pubblica utilità. È un componimento letterario che mira a persuadere, a tornare non senza effetti fra le circostanze da cui ha preso moto. Ma non per questo si risolve in un'orazione vera e propria. La sua forza d'urto su ascoltatori e lettori prende vie che non sono pertinenti alla oratoria comunemente detta, e in primo luogo quella della evidenza realistica dei particolari, ossia diventa l'energia segreta degli « oggetti » nei quali la concretezza della situazione trova corrispondenza di successive immagini: i « baldanzosi fianchi » da una parte, le « spregiate crete » dall'altra, per esempio. Può sorprendere, in un classicista come il Parini, una tale discrepanza. Un'orazione in forma di idillio. Ma è in questa licenza che si svela la sua originalità letteraria. Se non altro perché non si tratta né di licenze, né di discrepanze, né, propriamente, di orazioni. Si tratta del fatto che alla propria educazione classicistica il Parini ha aggiunto la presa di coscienza della tradizione etico-letteraria del realismo milanese. Alla tradizione dell'idillio è venuta ad aggiungersene un'altra.

Se infatti fosse lecito distinguere in un componimento poetico un'anima da un corpo, diremmo che il corpo della *Salubrità dell'aria* è quello di un'ode scritta in lingua italiana secondo i principi del classicismo arcadico, e l'anima è quella di una poesia concepita, per intenderci, « sulle pedate gloriose del Maggi ». Nell'intento di riuscire utile ai cittadini, il « milanese di Bosisio » non solo ha tratto dalla sua privata mitologia l'elemento rustico della sana Brianza, non solo ha tratto dalla sua aspirazione alla cittadinanza milanese la forza di un'insolita passione civile, ma anche ha tratto dal commosso studio della tradizione dia-

lettale il proposito di « esprimere le cose tali e quali sono ». Così è giunto al risultato di un'ode milanese in letteraria « lingua dominante ». È il primo segno della sua piena originalità. Nella sintesi di educazione classicistica e moralità milanese il Parini ha scoperto la formula della sua arte matura e maggiore. Scrivere le cose tali e quali sono, in ossequio morale alla realtà, come si conviene a un milanese che abbia scelto come proprio strumento d'arte non il dialetto ma la lingua dei grandi scrittori italiani. Questo diviene il suo assunto, il suo segreto imperativo d'arte. Di conseguenza, la lunga serie di « cose » letterariamente inedite che egli riesce a dire in parole, coppie di parole e frasi classicisticamente elette, serie propriamente inaugurata dalla *Salubrità dell'aria*: i « sali malvagi », le « vaganti latrine », il « fetido limo » e simili. Il segreto del Parini maggiore rimarrà in fondo questo: di scrivere milanese in italiano, o meglio scrivere nella lingua dei grandi autori della letteratura italiana con lo spirito di chi abbia desunto dalla tradizione dialettale milanese un'alta lezione di stile morale. In tale senso esercitandosi, egli si mette in grado, per così dire, di riuscire a scrivere qualunque cosa. Non ci sarà oggetto, per quanto nuovo, stravagante o complesso, che egli non sarà capace di catturare nelle spire della sua lingua classicisticamente elaborata, ossia di esprimere con alto rispetto della realtà e della razionale natura, e con un'abilità, aggiungiamo, che sarà costantemente ammirata, anche da coloro che gli negheranno risultati o doti di vero poeta.

Al quale proposito, valga un'ulteriore osservazione. Si è accennato a un'interna forza oratoria della *Salubrità dell'aria*, forza e funzione che non si risolverebbe nei modi pertinenti al genere. Per il Parini, anche l'arte di persuadere doveva fondarsi sul rispetto della realtà, vera oratoria contro falsa oratoria, arte da esercitare in stile etico milanese prima che in questa o quella lingua. C'è in materia, proprio nel testo capitale dei suoi affetti milanesi, ossia nelle pagine scritte contro il padre Branda, un passo che merita di essere ricordato:

L'arte del persuadere, la quale in ogni caso debb'esser fondata sulle regole del vero e dell'onesto, non insegna a corrompere il vero stato delle cose, com'è proprio di quella falsa e malvagia rettorica, dalla quale, siccome già dissi nella mia prima operetta, dee il padre Branda tener con ogni studio lontani i suoi scolari. Di fatti quali conseguenze credete voi che uno d'essi fosse per trarre dagli esempj, che il suo maestro loro propone nelle sue opere? Certo non altre che queste: – Dunque io ristringero o allargherò, interpretando le altrui proposizioni, secondo che alla mia causa tornerà meglio; – Dunque io asserirò costantemente le cose, benché contra il fatto, per abusarmi della semplicità di chi crede sopra la mia asserzione; – e così andate voi discorrendo.

Soggetta anch'essa alla legge antinomica del vero e del falso, una simile oratoria è il perfetto contrario di quella comunemente in uso presso i tribunali o i consessi politici. La politicità del Parini, infatti, rare volte si calerà nelle forme pratiche mediante le quali si faceva politica ai tempi suoi. Ma dicevamo della *Salubrità dell'aria*. Oratoria che sia, poesia o altro, o mistura di due o più ideali supergeneri, il complessivo oggetto letterario che così s'intitola dimostra come alla formazione dell'arte pariniana, in alcuni dei suoi aspetti maggiori, sia stato intrinseco e necessario un singolare *cursus* etico al realismo.

INTORNO A « LA IMPOSTURA »

Il vero limite della poesia pariniana non è e non sarà l'eccesso di classicismo, o l'eccesso di moralismo, o l'essere più o meno arcadica, o più o meno ispirata agli ideali dell'illuminismo, e nemmeno l'abbondante ricorso al mezzo della ironia. È, piuttosto, e sarà anche nei momenti supremi del *Giorno*, la sua intima oratorietà. Il Parini è uno scrittore che parla sempre. Si rivolga al padre Branda, o ai suoi discepoli pubblici o privati, o al villan sollecito della *Vita rustica*, o alle fortunate genti della *Salubrità dell'aria*; si rivolga a luoghi o a particolari geografici come il vago Eupili, o ad astrazioni figurate come l'Impostura; a qualsiasi cosa, oggetto, persona, concetto si rivolga, magnanime, scherzose, maliziose che siano elargisce sempre delle allocuzioni. È di ordine allocutorio il suo fondamentale stimolo all'espressione. Il suo discorso, tanto in versi che in prosa, è sempre parlato e obbedisce a ogni minima sollecitazione per assumere forma regolarmente diretta. Diviene orazione spiegata, classica, eloquente e convenzionale se una particolare circostanza pratica lo richiede, come *Nell'aprimiento della cattedra delle belle lettere* (« Avvezzi ora meco, o valorosa gioventù milanese... »). Diviene discorso riflesso, cioè rivolto a se medesimo, dialogo del poeta con il mezzo della propria arte, in momentanea assenza d'altro preciso termine allocutorio, come nell'ode *La gratitudine* (« Vieni, o cetra, al mio seno / e canto illustre al buon Durini sciogli »). Fra questi due estremi, assume una varietà di atteggiamenti che vanno dall'epistola al dialogo. Non c'è genere, o quasi, che il Parini non pieghi a strumento della propria oratoria. Ora è lui che parla a qualcuno o a qualcosa. Ora è qualcuno o qualcosa che parla a lui o ad altra persona o cosa o figura, in questa o quella forma letteraria. E sempre, fine del discorso, è quel-

lo di persuadere. Oratore della propria etica giusnaturalistica, posseduta con la saldezza di una fede, egli non dubita che sia suo compito quello di diffondere sulle cose e nelle menti degli uomini il lume supremo della verità. D'altra parte, l'oscillazione estetica fra poesia e oratoria, massima delle ambiguità pariniane, almeno per chi è tenuto a cimentarsi con i risultati dello scrittore, sarebbe semplicistico intenderla in senso esclusivo e meccanico: *aut orator, aut poeta*. Fra le forme e i modi assunti dalla oratoria pariniana è facile individuare quelli ai quali l'artista, anzi il poeta, deve i suoi risultati maggiori.

Nel suo complesso e nelle sue sfumature l'oratoria del Parini tende a sfuggirci perché siamo ancora condizionati dalle amplificazioni eloquenti che l'oratorietà delle opere letterarie ha subito nel corso romantico del secolo decimonono. Il concitato appello ai sentimenti, la sonorità verbale, la dilatata genericità dei concetti, che hanno caratterizzato l'oratoria di alcuni poeti-personaggi, vati del secolo scorso, non appartengono al Parini o gli appartengono solo indirettamente. Da un lato egli ha dell'arte oratoria una concezione coerente alla propria educazione classicistica; da un altro e con analoga coerenza egli indirizza la propria *eloquentia* in senso icastico-figurativo piuttosto che in senso magniloquente o sonoro: più verso la pittura che verso la musica. Ciò che nel Foscolo sarà frase sonante, in lui è svolazzo figurativo. D'altro canto, è proprio il Foscolo il più autorevole testimone della oratorietà pariniana. Nel disegnare il ritratto del « vecchio venerando » che è nell'*Ortis*, egli non soltanto dava inizio a un processo di trasfigurazione, e di falsificazione, di una figura reale. Utilizzava anche, in senso nuovo, una felice intuizione critica. Individuata la sostanziale oratorietà del Parini (« Il Parini è il personaggio più dignitoso e più eloquente ch'io m'abbia mai conosciuto »), la poneva in massimo rilievo e le assegnava la funzione di magistrale inizio di un'arte nuova e commossa, magnanima ed « eloquente », che sarebbe poi stata la sua stessa nell'*Ortis*. Più che dichiararsi discepolo del Parini, il giovane Foscolo nominava il Parini suo maestro. Non indaghiamo ora su ciò che propriamente intendeva per eloquenza il Foscolo, e ciò che non senza contraddizioni praticava. Condizione prima perché il procedimento foscoliano fosse possibile, era l'effettiva esistenza nel Parini dell'elemento sviluppabile e deformabile. Il Parini fu trasfigurato perché era trasfigurabile. Fu alterato, fu anche tradito, ma subì un'operazione non impossibile perché seppure in modo non ottocentesco oratore fu. Del resto, l'amorevole studio che dell'opera sua fece il Carducci è un'ulte-

riore conferma di quanto stiamo dicendo. Anche il Carducci fu oratore e riconobbe nel segreto dell'arte pariniana il segno di una maestria specifica che non poteva non ammirare.

Il modo in cui l'oratoria del Parini tende più facilmente a manifestarsi è di ordine pedagogico. Di qualsivoglia rito si faccia precettore, è al momento di pronunciare un discorso educativamente intonato che la sua voce acquista forza, misura, varietà d'inflessioni. Mettiamo da parte tutto quello che è lezione esplicita. Ciò che d'irritante avvertirono nelle sue pagine polemiche tanto il padre Bandiera quanto il padre Branda, sta nel tono del giovinetto che monta in cattedra per fare lezione a due cattedratici. Lezioni epistolari, o meglio epistole di ironica pedagogia sono le *Lettere del Conte N. N. a una falsa divota*. Lunga, complicata e quadripartita lezione è il *Giorno*. Di due lezioni più un raccontino introduttivo è fatta *La caduta*. Lezione sublimata, caso singolare di pedagogia lirica è l'ode *Alla Musa*. Se non fossimo certi di alcuni straordinari risultati del Parini poeta, saremmo tentati di rivolgere a lui la vecchia insolenza che fu rivolta al Carducci: poeta professore. Se volessimo indulgere alle frasi d'effetto, diremmo che la sua vocazione fu più di professore che di prete.

Detto questo, però, non avremmo detto nulla. La figura seria e piacevole, dignitosa e arguta, austera e maliziosa, sdegnata e sarcastica del multiforme abate sopporta questi e ben altri colpi, se colpi sono. *La salubrità dell'aria*, *Il messaggio*, lo splendore d'innumerevoli versi del *Giorno*, restano intatti. A modo suo, il Parini seppe anche essere prete e certamente fu uno spirito religioso. Fu oratore, come fu imitatore di non eccessiva sobrietà, come fu ironico e talvolta crudele caricaturista. La sua dottrina pedagogica, né originale né profonda, poté sintetizzarla in una sola ode, *L'educazione*, anzi nei versi dell'ode che costituiscono la lezione di Chirone ad Achille. Nell'esiguo corpo della lezione, riconosciamo subito gli accenti del pedagogo razionalista che mediante il Pope si è incontrato con i moderni filosofi:

Per che sì pronti affetti
nel core il ciel ti pose?
Questi a Ragion commetti;
e tu vedrai gran cose;
quindi l'alta rettrice
somma virtude elice.

Avvertiamo come ridicola e goffa la figurazione del centauro che ammaestra il suo alunno famoso mentre questi gli siede « sopra la irsu-

ta schiena »: esemplare momento enfatico di un'oratoria figurata. Eppure non possiamo negare che nell'arte sua c'è molto altro. *Nos veritas ne sont le plus souvent que de vices déguisés*. Non è detto che come la poesia pariniana genera dal proprio interno, negazione e limite, l'oratoria pedagogica simboleggiata in Chirone, così non possa il vizio oratorio generare dal proprio interno, corrispondente negazione e sublimazione, la virtù poetica. Nel quale caso il problema non sarebbe più astrattamente teorico e quindi esposto alle soluzioni squalificanti, dottrinarie o pregiudiziali, bensì di concreta ricerca delle forme in cui l'oratoria pariniana trova i suoi esiti espressivi.

Non poche e di vario genere sono queste forme. Per tenerci nel mezzo, o meglio per portarci subito al centro dell'arte del Parini, diciamo che la sua oratoria, nel modo principale dell'oratoria pedagogica, trova la sua forma più misurata ed efficace nel discorso antifrasco. Lo scrittore che si propone di riuscire utile ha una verità da affermare. La afferma dicendo il contrario. Con prolungata e calcolata ironia sviluppa tutto un discorso la cui struttura fondamentale è quella dell'antifrasi. Dicendo il contrario, non dice il falso. Dimostra per assurdo. Gli oggetti del mondo reale che descrive o evoca sono rispettati nella loro realtà e dipinti con fare icastico. La verità inoltre, o viene suggerita con ammiccanti accorgimenti, o svelata con dirompente effetto al momento giudicato migliore. Così procedendo, lo scrittore può valersi di una giusta « resistenza del mezzo ». Oratoria e pedagogia, proprio sul piano della tecnica, incontrano freno e filtro, potenza e misura, e si trasformano. Nello sforzo, l'abilità del letterato di educazione classicistica si esalta.

Anche per questo vediamo nella *Impostura* una delle poesie più importanti del Parini. Da un punto di vista di utilità critica, potremmo definirla il testo di base per ogni fruttuosa esplorazione del sistema etico-stilistico pariniano. Il moralista anglo-franco-milanese e il letterato italiano trovano in essa una prima sintesi esemplare. Nella *Impostura* infatti convergono le esperienze compiute o in corso del polemista, quelle del letterato resosi contemporaneo agli sviluppi dell'Arcadia, quelle particolari e solo fino a un certo punto private del paesano inurbato che si affina e si sdegna alla scuola dei Trasformati, nelle sale dei Serbelloni.

In senso strettamente letterario, l'ode sembra presentare poche novità. *Templi e trionfi* non si contavano. Celebre era il malizioso *Tempio dell'Infedeltà* (1759) dell'immane Frugoni. Un classico *Tempio della Fama* (*The temple of Fame*, 1715) aveva composto l'ammi-

rato Pope. Nella figurazione di un tempio in cui venisse celebrato un rito morale o sociale altri poeti si erano provati e nel '64 si proverà in prosa Pietro Verri. La strofa di sei ottonari piani era stata usata dagli arcadi e risaliva al Chiabrera. Il cittadino Parini non si esercita più in astratte o antiche forme come il brianzolo Ripano: sta con eleganza alla moda e sceglie dalla tradizione gli elementi che meglio si confanno al tempo. Ma non per questo rinuncia a imprimere sulla materia aggiornata e contingente il segno della propria originalità. Lo scrittore ormai maturo, in consapevole possesso di quasi tutte le sue doti, non può non essere originale, cioè non può fare a meno di manifestare i frutti di una fervida e sorvegliata formazione. Questo segno di originalità crediamo sia da vedere nell'uso calcolato dell'antifrasi, nella quale per intero viene a consistere l'ode, fatta eccezione delle due ultime strofe, luminosamente congegnate a svelare, come per un finale colpo di scena, il vero senso del discorso.

Una prefigurazione dell'*Impostura* è *Il trionfo della spilorceria*, componimento in terzine databile al 1754, nel quale il Parini non si può dire che faccia già uso del discorso antifrastico, però lo cerca. Toscaneggiava ancora, a imitazione del Petrarca, e un po' anche di Dante, ma il periodo più intenso della sua formazione stava cominciando e il gusto dello scrivere sperimentale gli prendeva già il verso dei risultati maggiori. Il poeta incontra una donna sopra un carro d'oro seguito da una turba « di genti d'ogni clima e d'ogni guisa ». La donna non è simbolo soltanto di « miseria », ma di classica « avarizia », spilorceria e insaziabile cupidigia insieme:

Ella guardas'intorno ad ora ad ora,
com'uom che teme di smarrir qualcosa;
e tutto ha in copia, e pur vorrebbe ancora.

Il « trionfo » è parlato. Un membro del corteo, che nega di essere il riconosciuto amico Spizzeca, funge da guida e presenta la Spilorceria e i maggiori spilorci del seguito. Non è lo Spizzeca: è il Tigna. Il poeta chiude riprendendo il discorso in prima persona e volgendo la punta della sua polemica contro lo spirito mercantile:

Sì di mirar, sazio non già, ma stracco,
privo dell'alta vision son ora;
ma quand'io miro al secolo vigliacco,
parmi veder quel bel trionfo ancora.

Se propriamente non si può parlare di discorso antifrastico, si può parlare di finzione mediante la quale lo scrittore, nell'atto di celebrare

un valore negativo, in realtà lo condanna. In una simile finzione, però, c'è qualcosa di più che la pura e semplice finta, e anche di più che lo scrivere simulando, il fare ricorso a un espediente. C'è la ricerca di una giusta espressione per un particolare atteggiamento morale. C'è in effetti un rudimento di quello che sarà l'ironia pariniana. Senza virtuosismo, senza leggerezza, si dice il contrario di ciò che si pensa e lo si dice con una durata superiore alla norma incidentale di una figura retorica. L'effetto che lo scrittore si propone di ottenere è quello di una particolare eloquenza del vero, potenziata per mezzo di un'insistenza sul falso.

Forse tre anni dopo, circa, oppure al tempo dei *Ciarlatani*¹, il Parini compone un'altra cicalata: *In morte dello Sfregia barbiere*. Ancora una volta petrarcheggia nella lingua e nel metro. Però toscaneggia scoperatamente per celia, alla maniera scioperata di tanti accademici settecenteschi. Una serie di sciocchezze e di luoghi comuni viene ordinata in funzione di un risultato comico. I gesti convenzionali del barbiere e gli arnesi del mestiere suo sono tutti menzionati con grossolane allusioni all'imperizia del primo e alla sporcizia dei secondi. Comico dovrebbe risultare lo stesso uso irriverente della canzone. Al congedo, infatti, è assegnato il compito di svelare la trovata:

Canzon, s'egli ancor vive,
vanne, e gli dì che se ne muoia tosto,
acciocché 'nvano io non t'abbia composto.

Un simile congedo svela anche la pedantesca letterarietà del componimento. L'accidente viene mandato a un barbiere irreali. Tutta la cicalata, come si conviene al genere, è costruita sul vuoto e proprio la battuta finale lo dimostra. Inoltre l'idea, seppure scherzosa, di mandare un accidente a qualcuno perché la realtà si adegui a una predisposta macchina verbale, può venire in mente solo a un letterato.

Non c'interessa né la lingua, né il metro, né l'intento comico della canzone-cicalata. C'interessa la sua struttura antifrastica. La quale non consiste in quello che sembra il senso della « trovata », ossia nell'elogio di un morto che invece è vivo, ma nel fatto che in forma elogiativa viene svolto un argomentato vilipendio. Vivo o morto che sia, irreali o

¹ In una *Scheda per "La musica"*, raccolta in *L'officina della "Notte" e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, Dante Isella propone di spostare la data di composizione della cicalata *In morte dello Sfregia barbiere* dal '57 al '63.

reale, non a caso il barbiere è chiamato lo Sfregia. Il pessimo stato degli oggetti che usa, viene denunciato non solo in tono encomiastico, ma con parole che in senso letterale e diretto compongono nient'altro che un encomio. L'altro senso, ironico e indiretto, viene colto dal lettore che nel riportare l'encomio ai dati della propria esperienza avverte una sproporzione. Esempio tipico:

E tu la nobil'opra
 incominciavi con un pannolino
 che molto era stimato;
 imperocché Pilato
 l'usò quel dì che si lavò le mane;
 e da quel giorno in poi
 non avea visto mai laghi o fontane.
 Tu con que' diti tuoi
 questa reliquia così rara e sola
 tra 'l collar conficcavimi e la gola.

Gran barbiere, uno che si serve di una reliquia e che onora i clienti di un così alto servizio. La coerenza letterale del discorso è pienamente rispettata. D'altra parte, più sporco di così, un pannolino da barbiere non si può immaginare. Una lode segue l'altra, tutte insieme fanno un elogio e le particolari antifrasi per le quali ogni lode significa esattamente il suo contrario vengono a formare una complessiva antifrasi, un discorso doppiamente coerente sul dritto dell'elogio e sul rovescio del vilipendio, il cui vero significato sta dalla parte del rovescio. Tecnicamente, il risultato dello *Sfregia barbiere* è tutt'altro che trascurabile. Il Parini si esibisce in un tipo di discorso quanto mai adatto alle rappresentazioni ironiche. Lo abbiamo chiamato antifrastico. È una specie di discorso rovesciato, sviluppabile sulla negatività delle cose, sul contrario della moralità di cui si è convinti assertori, che appaga al tempo stesso l'artefice in vena di virtuosismi, l'oratore bisognoso di freno e il moralista in cerca di uno strumento che dia piacevole e incisiva evidenza alla sua letteraria milizia contro il falso. Nello *Sfregia barbiere* vediamo tale strumento funzionare come in laboratorio. Perché si abbiano risultati migliori, è necessario che all'artefice sperimentale, a questo Ripano Eupilino che nel senso dell'avventura tecnica non verrà mai meno, si unisca l'oratore morale del vero, l'energico e pietoso milite della realtà.

Questo avviene in modo esemplare nella *Impostura*. A commento della quale non è forse inutile una terza escursione nel campo delle cicale. La critica più recente ha dato rilievo, fra queste, a uno dei tanti

componimenti del Parini « minore », che contengono indicazioni atte alla ricostruzione critica del « maggiore ». È la favola-cicalata *I ciarlalani*, probabilmente contemporanea alla *Impostura*, o posteriore di un anno o due, comunque precedente, a quanto pare, alla pubblicazione del *Mattino*; nella quale si narra, fra l'esotico e il magico, di una donna che porta in giudizio la sua impossibilità di scoprire « quale dei due mariti il vero sia ». Il vero, un uomo fortissimo, messi in viaggio in cerca di profitto, viene sostituito da un folletto innamorato della donna. Torna, e per far valere i suoi diritti deve sottoporsi col rivale a una prova di forza. Il savio giudice va oltre le apparenze e riconosce nella forza naturale del marito-reduce, inferiore a quella magica del folletto, la verità. Il Parini s'immedesima nel personaggio del « giudice mongollese », e nel far seguire alla favola una giusta morale, svolge un'interessante lezione figurata sul tema del vero e del falso e di come si faccia a scoprire il primo.

L'esempio che più colpisce è senza dubbio quello del vero e del falso filosofo:

Un filosofo viene
tutto modesto, e dice:
– Bisogna a poco a poco,
pian pian, di loco in loco
levar gli errori dal mondo morale:
dunque ciascuno emendi
prima sé stesso, e poi de gli altri il male. –
Ecco un altro che grida:
– Tutto il mondo è corrotto;
bisogna metter sotto
quello che sta di sopra, e rovesciare
le leggi, il governare;
non è che il mio sistema
che il possa render sano. –
Credete al primo; l'altro è un ciarlatano.

Senza dubbio, questa specie di gradualismo morale, che viene proposta in alternativa a uno sbrigativo spirito di rivoluzione, è fortemente indicativa della coscienza politica del Parini. La sua politica sarà sempre quella di « levar gli errori dal mondo morale ». Il suo illuminismo si configurerà come un trasferimento della lotta contro le tenebre, gli errori e i pregiudizi, dai campi della scienza o della effettiva politica a quello della morale, o meglio come una specializzazione particolarmente attiva nel campo della nuova scienza delle passioni. Il Parini del *Discorso sopra la poesia* è già un moderno filosofo per il quale le inve-

stigazioni che la vera filosofia morale compie nel cuore umano hanno rigore e valore scientifico. Di non minore interesse, in sede di coscienza artistica, è il doppio ritratto del poeta:

Viene un poeta; e come un disperato
 forte vi grida: – Ecco l'ascreo furore
 tutto m'invade: in questa mente oh quanti
 mi bollono pensieri!
 Per gli aerei sentieri,
 cigno mortal, men volo
 pien di celesti doni
 l'alte imprese a cantar de' Mirmidoni. –
 Viene un altro e vi dice
 tutto cheto e soave:
 – Canto l'armi pietose e 'l capitano. –
 Badate a questo; l'altro è un ciarlatano.

Tuttavia ci sembra che l'aspetto più importante della cicalata sia da notare nella complessiva polemica di costume e di filosofia morale che il poeta conduce nel segno dell'« essere » contro il « parere », in nome della vita reale contro la vita recitata. Mettere in particolare rilievo questo o quell'esempio, può portarci a fraintendere il pensiero del Parini, il quale più che altro vuole opporre in cinque esempi un tipo di virtù a un tipo di vizio. Di conseguenza, degno di nota ci sembra il modo in cui si concreta tecnicamente la lezione, ossia la figurazione esemplare di più casi d'impostura o ciarlataneria, ottenuta per mezzo di cinque contrapposizioni: il vero e il falso filosofo, il vero e il falso frate, il vero e il falso medico, quindi il poeta, infine l'amante. La scherzosa e maliziosa favola della moglie che non sa riconoscere il vero marito, si conclude con lo svolgimento di un tema fondamentale della moralità pariniana, quello del vero e del falso. L'avversario del Parini è il ciarlatano, l'impostore, l'esibizionista, il parolaio, lo spudorato. Il tono scherzoso non deve ingannarci. Il santo scherza col diavolo, tanto lo signoreggia. L'uomo savio e dabbene, che sa come vanno le cose del mondo, può permettersi di giocare col male e coi folletti. Con maggiore proprietà, un moralista sorridente, nello studio di dare esiti piacevoli alla propria vena pedagogica, si prova in non semplici ricerche di stile e svela nel particolare dei *Ciarlatani* come possa funzionare uno dei suoi congegni. Non ci dà cinque esempi di vero e proprio discorso antifrastico. Ma ci dimostra come sia incline a una sorta di procedimento antifrastico del suo pensiero, a un assiduo lavoro sul contrario della propria morale, per rischiarare le tenebre dove sostanza e apparenza si

confondono. Rapportati all'io dell'autore, il falso filosofo, il falso frate, il falso medico, il falso poeta, il falso amante sono cinque figure del non-io. Nel segno della realtà e della verità, come dire della natura e della ragione, il Parini combatterà altre battaglie. Ma la ricerca di sempre nuove, sempre più precise e particolareggiate figure del proprio non-io non cesserà mai di appassionarlo, fino agli estremi del grottesco e della caricatura inclemente: l'ipocrita della *Impostura*, l'evirato della *Musica*, gli imbecilli della *Notte*.

La figura suprema, riassuntiva e simbolica del non-io pariniano è la *Impostura*. L'oratore del vero giusnaturalistico celebra il contrario di ciò che sente e pensa nel tempio simbolico dell'anti-ragione, dell'anti-natura, davanti al simulacro dell'anti-verità. Ciò che sente e pensa non è arbitrario, ma desunto da una tradizione antica e moderna, autorizzata dai classici, affinata dai moderni scienziati delle passioni, viva nella naturalezza della lingua e delle consuetudini milanesi. Da qui la sua energia e la sua sicurezza. Celebra insieme la vittoria stilistica dell'aver messo a punto lo strumento espressivo di cui si varrà nel capolavoro, e la vittoria etico-culturale di avere costruito la propria maturità.

La metafora classica e illuministica delle tenebre e della luce, usata all'inizio e alla fine dell'ode (« vo tenton per l'aria oscura... Ma qual arde amabil lume? / Ah ti veggio ancor lontano, / Verità... ») contiene il discorso; quasi a mezzo del quale, il paragone della *Impostura* col sole sembra un errore, e lo è in senso evocativo, sennonché si comprende come il valore che ad esso il poeta assegna sia più che altro di ordine logico, l'*Impostura* essendo una specie di anti-Sole che gira e scalda, anima una fauna negativa, ma non illumina. Fra i due membri della metafora si sviluppa l'antifrasì. Il tono elogiativo è quello di un oratore officiante, non di un pedagogo. Forse, l'impossibilità di considerare *La impostura* all'altezza delle massime odi pariniane, dipende proprio dal di più di oratoria che la rinunzia al modo pedagogico sul rovescio del discorso, ossia alla finzione del precettore, viene a generare. L'educatore si è posto fuori dell'antifrasì. D'altra parte, ciò che di rudimentale è osservabile nello schema è anche ciò che rende l'ode tecnicamente esemplare e fruttuosamente analizzabile. Che l'*Impostura*, nelle sue diverse caratterizzazioni, sia l'anti-Verità, lo si deduce con estrema chiarezza proprio dal modo scoperto in cui la tesi edificante viene affermata nelle due ultime strofe, contro la lunga antitesi delle precedenti quattordici.

In queste, la pazienza antifrastica dello scrittore non procede comicamente come nello *Sfregia barbiere*, né virtuosisticamente, con ricchezza di allusioni e di sfumature come si osserverà nel *Giorno*. Procedo in maniera alquanto rigida, sotto forma apparente di discorso retto e diretto, cosicché la galleria dei contro-valori, peraltro come si conviene in un tempio, sia pure contro-tempio, acquista una sua blasfema solennità. Ed ecco, una per una, altre personificazioni del non-io pariniano, immagini di categorie nelle quali la Impostura trova concreta manifestazione: il mendico che amplifica e ostenta la propria miseria per trarne lucro; il monarca che fra Impostura e Iperbole, alto sul trono, perde di vista la nuda umanità dei sudditi (« le vergogne a lui celate / de la nuda umanitate »; vergogne in senso ironico: l'Impostura e l'Iperbole fanno bene a celare al monarca la nudità degli uomini, perché la nudità comporta l'esibizione delle vergogne); i grandi impostori della storia: Numa Pompilio, inventore della religione come strumento di governo, Alessandro Magno e Maometto; le figure sociali del medico e dell'ipocrita. Si può essere impostori in diversi modi, luoghi e tempi, ma lo scienziato del cuore umano saprà sempre riconoscere certi immutabili segni caratteristici: la mente pronta e ferace di utili fole, le parole pieghevoli, e la incrollabile fronte; ciò che oggi diremmo la faccia di bronzo. L'impostore, il falsificatore del vero è sfrontato. Suo fondamento è il verosimile, ciò che sembra ma non è vero. La tradizione settecentesca delle piccole verità psicologiche, al cui vertice si legge *La libertà* del Metastasio, si unisce alla esperienza del moderno filosofo moralista e a quella del polemistà milanese che combatte l'affettazione, la recita opportunistica della vita, nel segno del vero e della « nuda e amorevole cordialità ». Il verso finale, « e me nudo nuda accogli », rivolto alla verità, è indubbiamente un tratto di pariniana oratoria figurativa; ma è anche la celebrazione del valore fondamentale di un complesso sistema etico, cioè della schiettezza, della realtà. Il nudo come immagine figurativa della schiettezza, del non avere nulla da nascondere. L'ultimo verso dell'ode va letto in relazione all'ultimo della strofa dedicata al monarca: la nuda umanitate è l'umanità vera e reale, secondo natura, quella che gli ipocriti e gli impostori in genere si studiano di coprire ricorrendo alla scusa delle vergogne che non si dovrebbero mostrare.

Il miglior commento alle due figure del medico e dell'ipocrita lo ha già scritto il Parini nel *Discorso sopra le caricature*, del 1759. Il grottesco medico che « applica le dita al polso della inferma, e trattienvele sinché, per lo tepore allargandosi i pori, il male vi penetra sino al san-

gue », è lo stesso giovenalesco Cluvieno che nella *Impostura* fa carriera trafficando in mali femminili. L'ipocrita dal collo torto, in cui il poeta chiede di essere mutato, possiamo immaginarcelo come è descritto nel *Discorso*:

imperciocché ci se ne andava tutto modesto in un certo suo abito nero sempre mai abbottonato, con un cappello e una parrucca all'antica, tenendo l'elsa della spada coperta sotto alle falde, colle scarpe sempre mai pulite e rilucenti, sostenute da due alti calcagnini di legno e allacciate con due piccole fibbie d'argento, come quelle che usavano i nostri nonni. Oltre a ciò, torceva a ogni momento il collo e teneva sempre in agguato due o tre lagrimette sotto alle palpebre.

Così conciato, l'ipocrita era capace di proporre con « una sottilissima vocina », alzando gli occhi al cielo, bagatelle come la pena del rogo in piazza. Ma il commento migliore alla complessiva figura del poeta, quale vediamo costruita e realizzata nella *Impostura*, il Parini stesso lo scriverà in veritiero discorso diretto nel 1766, presentando la pubblicazione postuma di *Alcune poesie milanesi e toscane* dell'amico Carlo Antonio Tanzi. Il ritratto del Tanzi è il ritratto per eccellenza del nemico di ogni impostura e di ogni affettazione, dell'uomo tutto schiettezza e nuda umanità:

Era il Tanzi d'un carattere ingenuo, schietto, franco, e, per così dire, lodevolmente baldanzoso della sua probità e della sua onoratezza. La fisonomia dell'animo era nella persona: alto di statura, grand'occhi neri, vivaci, gran naso aquilino, tratti del viso aperti e fortemente scolpiti, parlare e movimento vibrati e risoluti. Nel conversare comico d'ogn'impostura, d'ogni affettazione, pieno di lepidzze argute, di sali fini e delicati senza ricercatezza: il tutto animava d'un fuoco a lui particolare e d'un tono di graziosa ironia, che solleticava e non pungeva: di voce aggradevole e bravissimo declamatore.

Questo ritratto è di fondamentale importanza per la comprensione del Parini. Non è raro il caso che nel rievocare la figura di un amico scomparso, nel rievocare i tratti di un carattere che si è sentito affine al nostro, si finisca per mettere a fuoco il meglio di noi stessi e si faccia coincidere con lo scomparso un ideale umano che ci si studia di raggiungere. Il Parini, nel disegnare i tratti, oggi diremmo psicosomatici, dell'amico, finì che disegnò se stesso, o meglio l'uomo che si proponeva di essere. Fu idealmente autobiografico. E a questo proposito, si noti ciò che segue ai tre periodi citati:

Nella sua gioventù egli non odiò il bel sesso: non era così ristretta la virtù di lui, che gli convenisse affettare un'avversione non naturale per far credere che egli ne avesse. Il diremo noi senza rischio di far passare per ridicolo il nostro amico? Egli

unì sempre all'amore anche l'amicizia, con tutto il corredo delle virtù che seco porta la vera amicizia.

Odiare il bel sesso, sarebbe innaturale. Fingere di odiarlo, sarebbe affettazione. L'uomo schietto e secondo natura, il vero milanese che era stato Carlo Antonio Tanzi, non aveva avuto bisogno di ricorrere ad atteggiamenti innaturali per far credere di essere virtuoso. Non era stata così « ristretta » la sua virtù, da farlo ricorrere agli stratagemmi dell'ipocrita. Si era sempre comportato lealmente e schiettamente, dimostrando quanto fosse virtuoso in mille altri modi, fra i quali quello di unire l'amicizia all'amore. Parlando dell'amico, il Parini chiarisce quale sia il suo modo di comportarsi nei confronti del bel sesso. « Sciocco vulgo, a che mormori? ». I liberi sensi di natura, il grato spettacolo della beltà non impediscono all'uomo pariniano di condursi moralmente, anzi si pongono come attestati della sua coerenza, del suo armonioso vivere secondo un sistema di principi razionalmente dedotti, per l'ap-punto, da un'idea di natura.

Che il Parini, nel ritrarre il Tanzi, avesse ritratto se stesso, ben vide l'amorevole Reina, il quale, nel ritrarre a sua volta il Maestro, modellò il suo descrittivo elogio su quello che il poeta aveva composto per l'amico. Le affinità nel procedimento descrittivo, nel dare un ritratto esteriore che raffiguri l'animo, sono evidenti. « Statura alta, fronte bella e spaziosa, vivacissimo grand'occhio nero, naso tendente all'aquilino, aperti lineamenti e grandeggianti, muscoli del volto mobilissimi e fortemente scolpiti ». Stando ai due ritratti, il Parini e il Tanzi ebbero la stessa faccia, nonché la stessa facoltà di unire la risolutezza e l'energia alla spiritosa dolcezza. Il Reina, evidentemente, trovò un tema da variare.

Ma nel ritratto composto dal Parini c'è qualcosa di più. In primo luogo, la inimicizia di ogni impostura e di ogni affettazione, caratteristica di colui che ha polemizzato col Bandiera e col Branda e che ha preso possesso della propria maturità scrivendo *La impostura*. Non a caso il ritratto è preceduto da un'eco esplicita della seconda polemica. Di nuovo si afferma la dignità dell'uso letterario del dialetto milanese, di nuovo si fa il nome di Carlo Maria Maggi. In secondo luogo, il « tono di graziosa ironia », caratteristico di colui che è perfettamente consapevole dei criteri seguiti nel comporre il *Mattino* e il *Mezzogiorno*. Anche in questo senso, il Tanzi del Parini è più pariniano del Parini del Reina. Infine, la cadenza del discorso, che il Reina non riuscì troppo bene a imitare.

« Era il Tanzi d'un carattere ingenuo, schietto, franco, e, per così dire, lodevolmente baldanzoso della sua probità e della sua onoratezza ». Questa cadenza lombarda, stilisticamente connotativa di una tradizione, appartiene al Parini prosatore che si è liberato dell'iniziale periodare in astratto toscano e ha conquistato un suo discorso « pieno di lepidezze argute, di sali fini e dilicati senza ricercatezza »: un discorso milanese in lingua dominante. D'altra parte, è una cadenza che diverrà caratteristica della grande prosa del Manzoni. « Era, fin dall'adolescenza, rimasto privo de' parenti, ed esercitava la professione di filatore di seta, ereditaria, per dir così, nella sua famiglia ». Il Tanzi pariniano fa pensare a Renzo, lodevolmente baldanzoso, anche lui, della sua probità e della sua onoratezza; o meglio, è difficile pensare che il Manzoni, nel concepire e nel costruire la figura di Renzo, non si sia ricordato di quella ingenua, schietta, franca, con la quale il Parini, idealizzando se stesso, aveva commemorato « Carl'Antonio Tanzi, milanese » e aveva dato un volto a una tradizione.

ALCUNE ALTRE ODI. « ALLA MUSA »

Quando il Parini mette mano al *Giorno*, il suo realismo etico è già un « sistema » compiuto di principi generali e particolari. Gli incontri fondamentali della sua vita sono tutti avvenuti. Gli strumenti d'arte, dei quali si varrà fino alla dettatura dell'ultimo sonetto, sono tutti sperimentati. Il milanese di Bosisio ha conseguito la sospirata cittadinanza, consapevole come si dimostra della tradizione di cui ha indicato le origini, gli svolgimenti fino ai suoi giorni, i segni distintivi di morale e di stile. Di questa tradizione si accinge a essere l'elemento determinante.

Va da sé che la sua arte conoscerà ulteriori sviluppi. Questi saranno principalmente caratterizzati da una coscienza sensistica sempre più vigile, anche teoricamente, dell'iniziale classicismo; da un prudente e pressoché inavvertibile maturare in senso neoclassico del gusto figurativo intrinseco, *ut pictura poesis*, a tale classicismo; da un continuo assillo di perfezione, che farà sembrare non definitivo qualsiasi risultato. Il processo di elaborazione degli oggetti presentati dalla natura si farà sempre più sottile, sempre meglio assistito da un'adeguata riflessione; e avremo oggetti sempre più nitidi e veritieri, delimitati nei contorni, avvicinati l'uno all'altro con palese studio di coerenza, *dipinti* con un piacere del bel disegno colorato, quale ritroveremo in molti esemplari della pittura neoclassica vera e propria. La misura di questi sviluppi ci viene data dal confronto fra le prime e le ultime odi, fra le parti pubblicate del *Giorno* e quelle che saranno fatte conoscere dal Reina¹. È

¹ Questo libro era già scritto (1967-69), anzi era già nelle mani di un Editore, quando è uscita l'edizione critica del *Giorno* curata da Dante Isella, Milano-Napoli,

anche vero, però, che il rapporto fra il *Mattino* e la *Notte*, fra prime e ultime odi, non va drammatizzato. L'arte del Parini, sostanzialmente, non muta. Né mutano i suoi criteri di condotta morale, i suoi principi religiosi e politici, il suo concetto di natura. Fra il *Mattino* e la *Notte* c'è una coerenza assai maggiore di quanto si sia temuto che non fosse. Il Parini che firma *Alla Musa* definendosi « italo cigno » è lo stesso che si è dichiarato nella *Vita rustica* con la strofa « Me non nato a percotere ». Il discorso di tipo ironico e antifrastico non viene mai abbandonato, anzi viene affinato, per non dire portato alla perfezione. I gelati di un famoso frammento della *Notte* (« Ivi è raccolta in neve / la fragola gentil che di lontano / pur col soave odor tradì se stessa », ecc...) sono oggetti magistralmente trasferiti dalla realtà alla letteratura, secondo procedimenti ai quali non è stata estranea un'esperienza di ordine sensistico; ma sono sempre di una stessa famiglia con quelli del *Mattino*, basti ricordare il campanello del Giovin Signore (il « vicino metal cui da lontano / scosse tua man col propagato moto »), oggetti alla base della cui elaborazione letteraria c'è per un verso l'imitazione di Orazio e per un altro verso il forte sentimento della realtà che lo scrittore ha già manifestato nelle prime odi. Il moralista milanese che si studia di esprimere senza affettazione « le cose tali e quali sono », e nel far ciò si aiuta con Orazio, è già in grado di produrre oggetti di veritiero pregio. Per curiosità, sul versante del gusto figurativo, si noti come tale gusto fosse già adulto e spregiudicato psicologicamente, se non culturalmente, nel 1755, anno in cui fu pubblicato un sonetto « Per nozze del conte Ercole Orsi colla marchesa Maria Cospì ». Il sonetto finisce con questa terzina:

Vedete i lievi ancor figli, che spessi
volanvi intorno ad aspettar quel punto,
dolce per voi ma più dolce per essi.

Ricciardi, 1969: finita di stampare « nel mese di novembre 1969 », in realtà diffusa nel 1970. In questa edizione gli sviluppi e le modificazioni dell'arte pariniana vengono registrati e illustrati magistralmente. È il lavoro che si attendeva. Non vorremmo però che se ne traesse il pretesto per aggravare il discorso sulle discontinuità, sulle fratture interne all'opera di un uomo-scrittore che seppe non venir meno per tutta la vita alle sue scelte fondamentali. Per tale scrupolo, crediamo si debba dare maggiore importanza al « naturale succedersi delle ore del giorno », di cui parla l'Isella. Il Parini concepì un'opera che fosse anche, per antifrasi, una celebrazione dell'ordine naturale, un omaggio alla Natura e alle sue « leggi sante ». Il giorno fisico è l'unità ritmica della Natura. E il giorno del poema è l'immagine di una concezione religiosamente unitaria.

I figli « ancor non nati », numerosi e leggeri, svolazzano intorno alle figure degli sposi come amorini.

È giudizio diffuso che *La recita dei versi*, una delle poesie straordinarie del Parini, sia l'ode che meglio si presti a un commento analitico del trapasso fra le prime e le seconde. La cardine delle odi. In effetti, è una poesia complessa, calcolata nei particolari che entrano in composizione, sintetica del Parini serio e del Parini piacevole. In essa è riconoscibile tanto l'autore della *Vita rustica*, quanto quello del *Messaggio*, o quello di *Alla Musa*. Fierezza morale, galanteria, coscienza di poeta, formano una misurata unità e si concretano in figure che ricordano quelle dei commensali del *Mezzogiorno*. Caratteristica poesia d'occasione, muove da un dato mediocre di vita signorile per terminare col dono di una gemma letteraria alla gentile ospite. Al culmine del suo svolgimento, una delle più significative affermazioni pariniane: « Orecchio ama placato / la Musa, e mente arguta, e cor gentile ». Con garbo, con dolcezza, con signorile civiltà di eloquio, il poeta s'invola dall'occasione e trasferisce i dati contingenti della contemporaneità in un soprammondo letterario, fatto, per chi credeva come lui in una poesia modellata sui classici, di cose eterne. Indubbiamente, la suggestiva quasi-lirica delle odi maggiori è più che annunciata. La Musa che ama la mente arguta e il cor gentile è la stessa a cui è rivolto il discorso dell'ultima ode. Il complimento rivolto a Paola Castiglioni è della stessa qualità di quelli che faranno chiamare galanti *Il pericolo*, *Il dono* e *Il messaggio*.

Il complimento che chiude l'ode svela inoltre a quale grado di finezza sia giunta l'arte classicistica del poeta. Gli occhi di Paola Castiglioni sono lodati anche in un sonetto, il cui primo verso, « Quand'io sto innanzi a que' due lumi bei », contiene variate di poco le tre parole che compongono la frase tematica ed emblematica. Evidentemente, il Parini sapeva bene in quale diletto particolare la bellezza di Paola andasse lodata. Dai « duo bei lumi » dell'ode spira un « calore / soavemente periglioso al core »:

o te, Paola, che il retto
e il bello atta a sentir formâro i numi;
te che il piacer concetto
mostri, dolce intendendo i duo bei lumi
onde spira calore
soavemente periglioso al core.

Giustamente alcuni commentatori a questo punto ricordano un *dulce periculum* di Orazio. « Soavemente periglioso »: la *junctura* è di gusto oraziano. Che ci sia un avverbio, che corregge o precisa, parzialmente contraddicendolo, un aggettivo, invece di un aggettivo che corregga un sostantivo, poco importa: tanto più che il « dolce », sia pure usato avverbialmente, figura nel verso stesso dei « duo bei lumi ». Il fatto notevole sta nell'avvicinamento di due idee contrastanti o diverse, pericolo e dolcezza, o soavità. Ma non c'è soltanto Orazio. C'è anche il Petrarca, nel preciso ricordo del sonetto che comincia « Vive faville uscian de' duo bei lumi / vêr me sì dolcemente folgorando ». L'arcaismo della espressione « i duo bei lumi » non dipende infatti da un generico gusto classicistico: dipende dalla precisa volontà, classicisticamente assai più acuta e significativa, di inserire nel discorso proprio un'espressione altrui, assumendo questa a far parte, in qualità di citazione, di un superiore gioco letterario. Sulla stessa espressione petrarchesca, presa per tema, il Parini aveva sviluppato le variazioni del sonetto. Alla fine della *Recita dei versi*, sottolineandone la presenza con un « dolce intendendo » che ricorda il « dolcemente folgorando », la riprende, la ripete negli esatti termini e la unisce a una espressione di Orazio. Petrarca più Orazio, quindi. La marchesa Paola riceveva un complimento assai dotto e complicato, e attenta com'era a sentire il raro e il bello, con ogni probabilità era culturalmente in grado di gustarne la complessa eleganza.

Per di più il complimento non è la pura e semplice fine dell'ode, o un ritorno retorico all'occasione da cui essa ha preso l'avvio. Ne è la conclusione completa e intimamente necessaria, nel senso che in esso confluisce tanto lo sviluppo diretto del tema, quanto quello indiretto costituito dalla celebrazione della poesia che non può ottenere loco fra le mense. È l'intera struttura dell'ode, che tende a questa conclusione. Il poeta ha ricevuto un invito a comporre versi da recitare a mensa e dice che si rifiuta di farli perché crede in una poesia che non si può servire a fin di tavola. Dice questo, prima ponendo il tema con una domanda retorica che non è soltanto tale; poi risvegliando alla memoria visiva della distratta ospite un significativo soggetto mitologico, fra i più cari al classicismo figurativo antico e moderno, come quello del tumulto dei centauri alle nozze di Piriteo e Ippodamia (« empio insulto », data anche la particolare insoddisfatta sensibilità dell'abate in materia di nozze); quindi mette in caricatura i frivoli rappresentanti del vulgo commensale; condanna i falsi poeti degni di loro; celebra la vera poesia e contrappone ai falsi poeti e intenditori la figura di un poeta

vero, l'amico Passeroni, e quella di una vera intenditrice, lei stessa, l'ospite dai pregevoli occhi; compensa infine del proprio rifiuto l'ospite con un complimento che è un dono, da aristocratico poeta ad aristocratica intenditrice, di una gemma letteraria, di un risultato d'alto valore artistico, quale soltanto un peritissimo imitatore dei classici può conseguire. Orazio e il Petrarca, elementi costitutivi del risultato, virtù segrete della gemma, sono le magnanime ombre che vengono evocate a solenne conclusione di un complicatissimo, complimentoso, elegante, galante, orgoglioso atto di fede. La sottile Camena della prima strofa viene perentoriamente esemplificata.

D'altra parte, *La recita dei versi* non è senza precedenti nell'opera del Parini. Non pochi ne sono stati indicati ed elencati, l'ode prestandosi, come si è detto, a un'analisi del trapasso dalle prime consorelle a quelle della maturità. Sennonché, non si tratta soltanto di precedenti, di curiosità episodiche. Per non insistere sul già noto, prendiamo in esame i versi che si riferiscono al Passeroni:

Ben de' numeri miei
giudice chiedo il buon cantor, che destro
volse a pungere i rei
di Tullio i casi; ed or, novo maestro
a far migliori i tempi,
gli scherzi usa del Frigio e i proprii esempi.

Come mai il Parini, volendo opporre un esempio di vero poeta ai falsi del poeta sciocco e del poeta osceno, sceglie proprio il modesto Passeroni? Per amicizia? Per solidarietà di commensale?

Il Parini sceglie il Passeroni perché costui è una personificazione della poesia in cui crede. Il Passeroni è un poeta satirico, un autore di versi utili e morali, che si ispira ai classici. Volge i casi di Cicerone a pungere i rei e per « levar gli errori dal mondo morale », secondo la formula del vero filosofo dei *Ciarlatani*, trae dalla propria vita, e dalle parole di un eccellente originale, Esopo, gli esempi adatti. È una personificazione dell'io pariniano. È soprattutto un esemplare della tradizione milanese, un caro moralista di Meneghino, ossia uno degli autori che servono al Parini per dimostrare viva la tradizione a istituire la quale egli si è adoperato fin dai tempi della polemica col padre Branda. Il Parini non sopravvaluta l'amico. Lo porta ad esempio di una qualità di poesia simile alla propria, di un ideale maturato fin dai primi anni della propria formazione.

Contro il Passeroni, il falso poeta che « gonfia d'audace verso inezie conte » e il « fauno procace » in cui forse è raffigurato il Casti. Contro la vera poesia, gli sciocchi commensali che chiacchierano dei fatti del giorno. Ancora una volta, una serie di personificazioni del non-io pariniano. Lo schema di fondo è quello che si noterà nell'ultima ode, *Alla Musa*, dove alle figure del mercadante, dell'arrivista imbroglione, del giovane incontinente, della donna impudica, farà morale riscontro quella di colui che gusta o imita la parola modulata dalla Musa. Ma è anche lo schema dei *Ciarlatani*, lo stesso di tutte le volte che il Parini ha contrapposto figure dell'io a figure del non-io. L'arte del Parini si arricchisce, si fa sempre più abile e sottile, ma non muta nei suoi fondamenti.

Come molte altre poesie, *La recita dei versi*, nella sua sostanza, è un atto di oratoria pedagogica, una lezione di belle e letterarie maniere. Il poeta fa un discorso, *per exempla et praecepta*, a una colta gentildonna. Parla. Anche il mezzo a cui ricorre per tenere a freno la propria oratoria non è senza precedenti. Non si tratta, infatti, di un vero e proprio discorso antifrastico. Però una sorta di antifrasticità è quella che regge la struttura dell'ode. Il poeta dice che versi per mensa non se ne devono fare. Però li fa. O meglio, esegue ciò che gli viene richiesto, presenta all'ospite il suo sollecitato ornamento, e al tempo stesso sostiene il contrario di quello che fa. In qualche modo, compone sul rovescio dell'occasione e del fine sociale del proprio componimento. Si esibisce in un esercizio letterario di non lieve difficoltà, sorridendo del proprio virtuosismo. La sua tecnica del discorso rovesciato è giunta al punto di permettersi variazioni e finezze di questo genere. Ma perfino in questo preciso senso, qualcosa di simile aveva già sperimentato circa venticinque anni prima, con le terzine *Per le nozze di Rosa Giuliani e Gaetano Fiori*.

Signora Rosa mia, saggia e dabbene,
lo scriver versi per chi si marita
è una cosa che a molti non conviene.

Scrivendo che versi per nozze non se ne devono fare, li aveva fatti, e per di più li aveva caricati di consigli, di lodi e di auguri. Il letterato ancora toscaneggiante, nell'intento di riuscire convenzionale il meno possibile, aveva esperito non senza frutto una forma di discorso ambiguo. In qualche modo, quello che il Parini farà dopo il '60, il '61, è tutto prefigurato nel lavoro degli anni che vanno dall'ingresso in casa Serbelloni alla polemica col padre Branda, all'*Impostura* e al *Discorso*

sopra la poesia. Ciò che prima era tentativo, o affettazione di uso toscano, diviene opera d'arte secondo la formula fondamentale, che non sarà mutata, della moralità milanese in classicistica lingua dominante.

Meglio di una lettura cronologicamente ordinata delle *Odi*, nulla può renderci consapevoli di ciò che non muta e di ciò che si sviluppa nell'arte del Parini. Tante sono le date di cui sentiamo la mancanza nello studio del *Giorno*, posteriormente alle illustri due del '63 e del '65, quante sono quelle che ci consentono di raffigurarci nel tempo il corso artistico delle *Odi*. « L'uomo ingentilito e regolato dalla educazione civile », secondo parole della recensione alla *Coltivazione de' monti* dell'abate Lorenzi, con sempre maggiore disinvoltura si prova in « descrizioni difficili perfettamente eseguite », in eleganti lezioni di morale, in magnanime affermazioni da consegnare ai giovani e da tramandare ai posteri. Il suo classicismo si affina, si precisa, si atteggia neoclassicamente perché il « dolce » a cui va unito l'« utile » non perda di efficacia. Il suo illuminismo si concreta nella individuazione di temi caratteristici come quelli del *Bisogno*, dell'*Innesto del vaiuolo*, della *Laurea*. La sua trepidante attenzione agli aspetti, per dir così, femminili della vita affettiva e sociale, si concreta, oltre che nella *Laurea*, nelle tre odi « galanti », in quella *A Silvia*, in quella *Alla Musa*. Al tempo stesso, lo studioso dei classici, l'imitatore degli eccellenti originali, non tradisce i suoi modelli. Orazio, Virgilio, Alexander Pope, continuano a orientare la sua fantasia espressiva. Le immagini degli oggetti entrate in lui per l'organo della vista continuano a esercitargli maggiore forza sopra l'anima, che non facciano quelle entrate per l'organo dell'udito. Il « grande pittore di verità » non cessa di credere nella forza rivelatrice di una poesia visivamente intesa. Il moralista, infine, avvalorando nei pubblici impegni la sua dignità di cittadino milanese, continua a dimostrare come il segreto della sua energia consista nella fedeltà a una serie di scelte fondamentali.

Ma non è il caso d'insistere in una lettura che porterebbe al ricalco di note già fatte. Più utile è limitarsi ad alcune osservazioni particolari, come ad esempio quelle che ci vengono suggerite, a proposito della *Tempesta*, dalla importanza che abbiamo riconosciuto alla *Impostura*. È noto che l'occasione della *Tempesta* fu offerta al Parini dalle riforme di Giuseppe II in materia di burocrazia. Memorabile tempesta: altolocati personaggi, fra i quali Pietro Verri, a cui forse si allude, furono messi da parte. Il Parini stesso ebbe a temere per la propria cattedra. Non per questo l'ode può essere letta come una testimonianza di tepore riformi-

stico nel poeta, il quale sarebbe stato favorevole alle assennate, graduali riforme, quanto ostile alle energiche e tempestose. Non si tratta di timidezza politica, di maggiore o minore fede nella virtù delle riforme. Si tratta di un commento morale a un fatto di grande rilievo. Da buon letterato, in primo luogo, il Parini si ricorda che in veste di Ripano Eupilino, col sonetto *Carca di merci preziose e rare*, aveva già composto una esercitazione su un tema di Orazio: *O navis, referent in mare te novi / fluctus*. In secondo luogo, egli non biasima la riforma. È difficile pensare che intendesse biasimare un intervento imperiale lo stesso scrittore che un anno prima, sembra, negli sciolti *Al consigliere De Martini*, manifestamente alludendo al *Mattino* e al *Mezzogiorno*, si era vantato di avere prevenuto i disegni dell'imperatore: « Così la mente / io d'Augusto prevenni ». Piuttosto, si dimostra lieto che l'imperatore abbia fatto giustizia di ciarlatani e impostori lucrosamente saliti, in un primo tempo, a posizioni di comoda potenza. Sia o non sia da vedere Pietro Verri nella nave che veleggiava felice fra le carole delle dee del mare, sta il fatto che l'allegoria maggiore è preceduta da alcuni esempi di carrieristica impostura, moralmente condannati:

Altro sperò giocondo
tornar da ignote preziose cave;
e d'oro e gemme grave
opprimer col suo pondo
de la spiaggia nativa il basso fondo.

Credeva altro d'immani
mostri oleosi preda far nell'alto;
altro feroce assalto
dare a gli abeti estrani,
e dell'altrui tesoro empier suoi vani.

Chi ha sperato di tornarsene a casa a fare il tirannello con le ricchezze accumulate altrove, chi comunque ha sperato di sfruttare il favore imperiale per arricchirsi oltre il lecito, ora è giusto che paghi. E l'uomo di successo allegorizzato nella superba nave dalle ignivome bocche, l'inverecondo adulatore, ha avuto anche lui quello che si meritava. È anche lui una personificazione del non-io pariniano. Certo, la tempestosa giustizia di Augusto mette in pericolo anche le barchette di coloro che sono schivi d'ogni avarizia, cioè non spilorci, non ciarlatani. Suole accadere. Ma non è questa la nota fondamentale dell'ode. Ciò che conta è tenersi « nudi », umani e schietti alla ferma realtà della Natura, operosi secondo le sue sante leggi.

La tempesta rimane quello che è: una lezione allegoricamente figurata, sbilanciata nel senso della oratoria pedagogica, come si osserva sul finale. Ma letta secondo *Impostura* si pone sullo stesso piano di commozione civile su cui prende migliore forma *La caduta*. Della quale non apprezzeremo tanto la magnanima lezione finale, quanto la caratterizzazione dei diversi casi d'impostura, che la precede nelle parole del soccorritore: complessiva costruzione di un anti-Parini esperto in generico ascensionismo sociale, in successo privato nei pubblici uffici, in utilitario avvilito della poesia. Il moderno investigatore del cuore umano, che conosce bene in quali modi si possa fare lucrosa carriera, conferma la sua fedeltà alla scelta fondamentale del retto vivere secondo natura. La civiltà dei lumi abbisogna di buoni cittadini. Egli sa quale sia il suo compito di educatore poetico e pratico, sa quale prezzo debba pagare perché la sua opera, la sua vita possano avere virtù di esempio, ma sa anche quanto gli dispiaccia di sembrare ingenuo, o goffo, o sciocco ai furbi ammiratori del successo comunque conseguito. Perciò si esibisce in una esemplificazione moralisticamente acuta, degna di chi abbia modernamente argomentato sul vero carattere e sul vero peso dei vizi e delle virtù, di alcuni casi d'impostura civile. Come dire: non è perché non so come si faccia, che non sono diventato ricco; è perché non sono disposto a pagare il prezzo della ricchezza e del suo emblematico cocchio. Altrimenti, il gioco sarebbe facile. Non avendo amiche, parenti facoltosi, opportuni beni immobiliari, ci si arrampica servendo, adulando, importunando i potenti, corteggiando i maneggioni della sotto-politica per giungere a impossessarsi di denaro pubblico. In pochi versi, a confusione dei ciarlatani grandi e piccoli, e dei loro ammiratori, il moderno filosofo sintetizza tutta una fenomenologia dell'arrampichismo sociale. In questo senso, il verbo stesso che egli usa, « arrampica », avrà plurisecolare significato.

Gli esemplari umani che stando alla *Caduta* sanno introdursi dove si cova il destino dei popoli, o sanno pescare nel turbato stagno della pubblica amministrazione, sono della stessa razza di quelli che nella *Tempesta* sono allegorizzati nei miseri legni sospinti dalla cupidigia e dalla ambizione. Proffittatori, arrivisti, impostori gli uni e gli altri. Se ne può avere pietà, se vanno in rovina. Ciò non toglie che vadano additati come modelli negativi, da biasimare e da fuggire, sia perché contrari all'ideale metastorico dell'uomo che vive in ossequio « a le leggi sante / de la Natura », sia perché contrari a quello storico del « buon cittadino », al

quale ci si può avvicinare credendo col Pope « *that true Self-love and Social are the same* ». Dalla loro parte sta il falso, dall'altra il vero. Come nell'ultima ode, *Alla Musa*, il falso sta dalla parte degli esemplari negativi passati in rassegna nelle prime quattro strofe, e il vero da quella di « colui cui diede il ciel placido senso ». La fulgida cura che rode l'anima ambiziosa di chi agogna di salire sempre di più, è la stessa che ha spinto al disastro i legni della *Tempesta*. Il Parini che è giunto al fine del suo cammino, ora che la neve, come diceva in un vecchio sonetto di Ripano Eupilino, gli copre il fosco crine, tante cose ha visto e ha fatto, tante passioni ha conosciuto, di tanti affetti ha studiato le diverse modificazioni, ma non ha mutato nulla delle sue scelte fondamentali. Giunto alla vetta di Parnaso, ancora contrappone figure dell'io a figure del non-io, anzi si concede con elegante sicurezza di dare un nome, il proprio, all'io morale e poetico sotto il cui segno non ha mai dato tregua agli impostori, ai falsi uomini. Firma la propria opera come per assumersene una responsabilità che trascenda la misura temporale di una vita, come per dire con finale atto di orgoglio che è giunto a far coincidere la propria persona con gli ideali del buon cittadino e dell'uomo vero secondo natura.

Alla Musa fra le poesie del Parini è la più afflitta da continua, convenzionale e scolastica ammirazione. Le si può anteporre *Il messaggio*, qualora si leggano le *Odi* per appurare dove la lirica pariniana sia meno stentata; visto che del *Giorno*, a tale proposito, è inutile parlare. Dubbio certame. Liricamente, sono stentate tutte e due. Il Parini è scrittore ben in grado di mettere in crisi un concetto dei suoi romantici e « decadenti » posteri. Le si può anteporre *La caduta*, qualora si cerchi dove la « pianta uomo » si mostri più rigogliosa, dove il personaggio appaia più dignitoso ed eloquente. Le si può anteporre perfino *La salubrità dell'aria*, qualora si voglia enfatizzare l'appassionato realismo del Parini civile e giovanile. Comunque si legga, *Alla Musa* resta in una sua posizione di privilegio. Una costante dose di ammirazione non le viene risparmiata.

Quanto di convenzionale e di banale contribuisce a formare questa ammirazione dipende dal fatto che nella *Musa* il moralismo del Parini sembra come infiacchito. Non sembra più il moralismo settecentesco di uno spregiudicato investigatore del cuore umano, bensì quello già ottocentesco e borghese di un qualsiasi retore di buoni sentimenti. La poesia, la eletta sposa, la tranquillità dell'animo. La famiglia. Tra le figure negative, compaiono il giovane che pari a tauro

irrompa, con quel che segue, e la donna che osi spiegare gran pompa d'amanti. Difficile immaginare qualcosa di più adatto alle scuole.

D'altra parte, una somma di consensi come quella che si osserva a proposito della *Musa* pariniana non può non avere più profonde ragioni. In simili casi, è una complessità di aspetti, una molteplicità di motivi, che va incontro a diverse esigenze di lettura, per non dire a diverse disposizioni psicologiche, sia del lettore indotto, sia del lettore di mestiere. In realtà, *Alla Musa* è una poesia molto complessa, fra le più complesse e costruite del Parini, simile in questo senso al *Messaggio*: un oggetto letterario che compone in sintesi una ricchezza di vita storica e ci tramanda l'immagine di una civiltà alla cui formazione abbiano contribuito decenni di esperienze artistiche e di costume. Basti pensare a come la sua edificante pedagogia scaturisca da un tema tipicamente occasionale, prenda figure come di personaggi in azione sopra una scena neoclassicamente allestita, si adorni di quadri in parole, si alleggerisca nel complimento del « caro modello ». Personaggio di un discorso figurato, anzi sceneggiato, rivolto al marito, una donna giunta quasi al termine della sua prima gravidanza sente rievocato, in un complimento solo in apparenza di convenzione, l'attimo in cui per la prima volta è apparsa bella agli occhi di chi l'ha sposata. L'esperto di affetti e passioni non si può dire che sia scomparso.

Fra i diversi elementi che concorrono a formare questa complessità, se ne possono scegliere due per notare come l'ode sia profondamente legata alla personalità del suo autore: uno di ordine psicologico, l'altro di ordine letterario. Figura non secondaria dell'ode è la dolce rivale della Musa, la giovinetta classicisticamente « simile a rosa / tutta fresca e vermiglia al sol che nasce », la quale, pascendo tutto l'animo « del giovin cui diè nome il dio di Delo », rende questi dimentico del suo destino di poeta. Nel vagheggiarla e nel complimentarla, lo scrittore da tempo in grado di scrivere qualsiasi cosa compie ancora un atto di virtuosismo e giunge a celebrare la donna in un momento particolarmente critico della sua eterna storia naturale: « Ecco già l'ale il nono mese or scioglie / da che sua fosti ». Non ha molti riscontri, nella poesia antica e moderna, la figura della donna incinta di nove mesi. Il Parini giunge alla levitazione letteraria di un simile pondo per mezzo del suo mai affievolito, religioso rispetto della realtà: « *La vérité est le fondement et la raison de la perfection et de la beauté* », come aveva scritto La Rochefoucauld, oppure, come aveva scritto il Pope: « *Whatever is, is right* »; per mezzo del suo lungo esercizio di complimentare la

donna in tutti gli aspetti della femminilità, dai più maliziosi ai più casti; ma soprattutto per mezzo della sua inclinazione psicologica a vagheggiare nei riti della vita coniugale tutte le dolcezze da cui la sua condizione di prete lo ha escluso. Abbiamo già citato una terzina di *Per le nozze di Rosa Giuliani e Gaetano Fiori*, del 1758: « Io non gustai del maritale amore, / però che giovinetto a la sua rete / San Pier m'ha colto papa e pescatore ». È una confessione scherzosamente formulata, significativa di uno stato d'animo che non sarebbe mutato nel corso degli anni.

Ogni volta che il Parini tratta del maritale amore, i suoi versi portano il segno di una particolare commozione. « Oh beato colui che può innocente / nel suo letto abbracciar la propria sposa ». « O tardi alzata dal tuo novo letto / lieta sposa... ». E così di seguito. Non sono pochi i suoi versi che citati in elenco formerebbero una specie di elegia sul tema di una beatitudine che non sarà mai raggiunta. Egli non è scrittore da sottrarsi ai suoi compiti, e quando a malincuore, quando con ambiguità, quando con difficili discorsi sul rovescio dell'occasione, trova il modo di restare in equilibrio fra ciò che sente e ciò che gli viene chiesto. Scrivendo « per nozze », non sa sottrarsi a una sorta di sospirato impaccio. Il tema lo tocca troppo. Non per questo, evidentemente, cessa di signoreggiare la propria commozione, di saperne sorridere, o di ricorrere ai diletti modi dell'espressione ambigua. Nel sonetto *Gentil donzella, che a marito andate*, chiude con un complimento che è anche uno scherzo di dubbio gusto:

voi farete mentir quell'uom dabbene,
 che due buon giorni diede a que' c'han moglie:
 l'uno quando la sposa a casa viene,
 l'altro quando il becchin poi se la toglie.

La gentile donzella smentirà il detto popolare, e in questo consiste il complimento. Ciò non toglie che il detto, per la posizione in cui si trova, venga a risultare tutt'altro che smentito. Il piacere letterario del discorso ambiguo riesce a farsi valere anche in patetica materia di nozze. Questa volta il Parini si direbbe più impacciato del solito, quantunque il sonetto, pubblicato nel 1799, possa essere attribuito al tempo della sua suprema perizia. Nessun impaccio lascia notare nella celebrata canzonetta *Le nozze*, quando fra scherzo e malinconia, col pensiero a ciò che viene dopo le meraviglie del primo giorno, si dimostra consapevole dei guasti che il tempo e l'assuefazione sogliono portare alla invidiabile vita dei coniugi. Anche la noia, la stanchezza, il dolore della

giovinezza che se ne va, sono passioni note agli esperti del cuore umano:

 Come presto a quel che piace
 l'uso toglie il pregio e il vanto,
 e dileguasi l'incanto
 de la voglia giovanil!

Eppure, proprio *Le nozze* è la dimostrazione di quanto insoddisfatto desiderio fosse nei vagheggiamenti maritali del non del tutto rassegnato abate. Le quartine del risveglio sono in proposito di un'eloquenza (psicologica) indiscutibile. Trepidazione e struggimento vanno oltre le parole:

 Quando sorge la mattina
 a destar l'aura amorosa,
 il bel volto de la sposa
 si comincia a vagheggiar.
 Bel vederla in su le piume
 riposarsi al nostro fianco,
 l'un de' bracci nudo e bianco
 distendendo in sul guancial:
 e il bel crine, oltre il costume
 scorrer libero e negletto;
 e velarle il giovin petto
 che va e viene all'onda egual!
 Bel veder de le due gote
 sul vivissimo colore
 splendor limpido madore
 onde il sonno le spruzzò!

La sposa apre gli occhi, schiude il sorriso, e ci si accorge che il discorso del pittore del nuzial costume, « fra le grazie ingenue e schiette / de la brama e del pudor », ha perso l'equilibrio dalla parte della brama. Più che di sublimazione estetica, qui si può parlare di sublimazione matrimoniale, se non di applicazione, della sensualità.

Resta, infatti, che mentre la conoscenza diretta di molti altri aspetti della vita femminile non gli era preclusa, e nei limiti della galanteria diversi suoi atteggiamenti potevano essere considerati non in contrasto con le leggi della natura, in termini di sperimentabile realtà lo stato coniugale della donna non poté fare altro che immaginarselo. Immaginandolo, non poté non arricchirlo della propria insoddisfazione. C'è nel Parini che scrive per nozze o che in questo o quel modo pensa al « sano marital giogo soave » una tendenza alla celebrazione che

non dipende soltanto dai principi del suo sistema morale, o dalle esigenze della sua polemica contro la corruzione e quindi « contro al costume de la nostra etate, / che i letti maritali empie di guai ». La sua tendenza a celebrare il matrimonio in sé e per sé, come un valore assoluto, porta anche il segno di una ingenuità che contrasta con l'esperienza del moralista, tanto più profondo e smalzato in altre circostanze. Non è il vile cocchio, il rimpianto maggiore del Parini, ma il matrimonio. La sua concezione della vita coniugale e la conseguente polemica contro il cicisbeismo, contro la reciproca indifferenza o infedeltà dei coniugi, sono psicologicamente segnate dal rimpianto di chi per complesse o superiori ragioni sia stato escluso da quel tranquillo godimento del bene donna, che solo il vincolo del matrimonio, per felice congiungimento, una volta tanto, di leggi naturali e di leggi civili, nonché religiose, sembra poter assicurare.

Questo candore, questa immaturità nei confronti del legale esercizio della vita in due, questo sospiro di un paradiso negato, come contribuisce nel *Giorno* all'antifrastico biasimo del Giovin Signore e della « pudica » sposa non sua, così contribuisce alla celebrazione della perfetta coppia signorile dell'ode *Alla Musa*. Giovani, belli e nobili, *arcades ambo*, gli sposi perfetti stanno per avere un figlio. Lui per di più si chiama Febo d'Adda, come dire l'Apollo dell'Adda, il che non può non avere fatto impressione a chi in giovinezza si è chiamato Ripano Eupilino. Nulla di strano se la degna sposa è in grado di rivaleggiare con la Musa e se questa è invitata a promettere una ispirazione tutta particolare, « onde rapito, ei canterà che sposo / già felice il rendesti, e amante amato; / e tosto il renderai dal grembo ascoso / padre beato ». Il vagheggiamento dello stato coniugale si unisce a quello della poesia, due celebrazioni si fondono in una, il quadro vivente della poetica famiglia è composto. In funzione di questo quadro sono apparse all'inizio, fra le personificazioni del non-io pariniano, quelle del giovane intemperante e della donna procace.

L'altro elemento degno di rilievo è costituito dalla lunga serie di accenni, precorrimenti e abbozzi di frasi che presenti come per saggio in altri componimenti troveranno tipica collocazione nell'ode *Alla Musa*: ode complessa anche perché fra le più preparate, forse la più preparata, nella fantasia e nel discorso del Parini, da tutta una storia di approssimazioni. Già nella epistola in sciolti *All'abate Giulio Zanzi*, del 1757, viene celebrata una specie di coppia perfetta: « Amabil coppia / onde vano è lodar gli aviti pregi, / però che tutti in sé gli accoglie; e tutti / può tra-

mandarli nell'amata prole ». Nulla di particolare, fin qui. Il Parini, dipendente della duchessa Serbelloni, al momento che un nipote di costei prende moglie, fa il suo mestiere e utilizza i luoghi comuni del genere « per nozze ». Tuttavia scrive con un impegno che per un verso, in alcuni endecasillabi, annuncia l'autore del *Giorno*, e per un altro prelude al vagheggiamento dello stato coniugale che si noterà nella *Musa*. C'è già, in questi endecasillabi, qualche accenno (« Io da me stesso i lieti / sposi conoscerò: vedrò la bella... ») al fraseggio dell'ultima ode e in particolare al discorso della *Musa*: « Io di mia man per l'ombra e per la lieve... Io con le nostre il volsi arti divine... ». C'è anche una « onda d'Aganippe ». Ma addirittura in un sonetto del 1754, indirizzato a un giovane poeta, don Giuseppe Ripamonti Carpano, sul tema appunto della poesia e dell'erto cammino per giungere in Pindo, si trova un endecasillabo, « questo ch'a forza in cor mi surge affetto », che chiaramente ne annuncia uno simile della *Musa*: « e novo entro al tuo cor sorgere affetto ».

In morte di Giuseppe Maria Imbonati, raro esempio di sposo, padre e cittadino, il Parini compone due sonetti. Nel secondo, pubblicato nel 1769, la seconda quartina sembra un rozzo precorrimiento di alcune cadenze della *Musa*:

un uom cui la pietà, l'amor del retto,
la carità, mille altre doti ornàro,
e visse ne la patria esempio raro
di sposo e padre e cittadin perfetto.

L'Imbonati diviene un « caro modello » di virtù pariniane, che fa pensare ad alcuni momenti della *Musa*: « E di bellezza, di virtù, di raro / amor, di grazie, di pudor natio... Io con le nostre il volsi arti divine / al decente, al gentile, al raro, al bello ». In morte, poi, di un altro personaggio a lui caro, l'amico e poeta milanese Domenico Balestrieri, nel 1780, si accinse alla composizione di un'ode, rimasta incompiuta, che annuncia *Alla Musa* in modo assai più consistente. In primo luogo, per il metro. Il quarto verso di ogni strofa è un settenario, non un quinario, ma la strofa di tre endecasillabi più un verso breve, alternamente rimati, suona già simile alla saffica della *Musa*. In secondo luogo, per la cadenza e per una complessiva intonazione del discorso, che si direbbero riprese e rielaborate nel momento più intenso dell'ultima ode:

Tu pur ieri adulto
me giovinetto di tua manolgevi
de le Pierie al culto:
e i sacri boschi e le sincere fonti

Altre corrispondenze si potrebbero elencare. « E novo entro al tuo cor sorgere affetto / e novo sentirai da i versi adorni / piovèr diletto ». In un frammento *Per nozze* databile fra l'84 e l'89 c'è una donzella che « novo di sé facea nascer desìo » e in un sonetto di data incerta, *Per le nozze di Giovanna Diletti e Pio Martini*, « un caldo non ancor sentito affetto ». In un altro sonetto, del 1789, *Pel ritratto di Maria Beatrice*, fanno pensare alla *Musa* « i bei / detti e i consigli, che guidàro i miei / primi sensi e desiri al vero e al retto ». Suoni, parole, giri di frase. Non è che *Alla Musa* sia preceduta o seguita da veri e propri abbozzi, stesure provvisorie, riprese o passi utilizzati per altre occasioni. È un fantasma che si aggira nella mente del Parini in attesa di potersi manifestare, un personaggio in cerca di autore, una materia confusa che diverrà oggetto concreto all'occasione giusta. L'occasione viene, e le parole sparse, che stavano per prendere forma nell'ode in morte del Balestrieri, si organizzano nella doppia celebrazione della poesia e del perfetto stato coniugale: due temi, anzi due valori ai quali il Parini ha sempre mirato con insoddisfazione. *Alla Musa* è la poesia della insoddisfazione pariniana che per un momento si placa. È il compimento di due temi di vita rimasti privi di conclusivo sviluppo, quello dell'aspirazione allo stato coniugale per fedeltà a una scelta che lo aveva escluso, quello dell'aspirazione alla perfetta poesia per avere mirato, giustappunto, alla perfezione, ossia al raggiungimento di una parità di grado con i massimi modelli. Anche per questo alla fine dell'ode il Parini si nomina mentre cita Orazio. Sente di essersi reso pari, almeno una volta, ora che ha bianco il crine, a Orazio; e si nomina definendosi italo cigno. Si badi che la definizione non è un luogo comune, o un espediente per dare una rima all'oraziano « maligno ». Il Parini, quando era in vena di sottigliezze, sapeva anche distinguere fra « cigni » e « poeti », e a quali poeti si addicesse l'appellativo di cigni lo aveva spiegato già nel '61, citando l'Ariosto, nel *Discorso sopra la poesia*: « i poeti rari / poeti che non sien del nome indegni ».

L'ORDINE RISPLENDENTE E L'IMPERFEZIONE DEL « GIORNO »

Questa tensione al grado di poeta raro, degno del nome, pari ai modelli, deve essere valutata in tutta la sua importanza e in tutta la sua forza se si vuole giungere a una retta conoscenza della poesia pariniana. Il Parini non è un poeta romantico che scriva col mito della originalità, o della imitazione di una natura contrapposibile ai modelli letterari. È un classicista per il quale l'imitazione dei modelli è ragione di vita, la citazione o l'indicazione delle fonti motivo di compiacimento e insieme atto di dovere, la parità con gli eccellenti originali ambizione suprema. Rispetto a ciò che egli intende per « imitazione », come non ha senso la originalità di cui si è preso a parlare col romanticismo, così non ha senso la stessa parola « fonti », alla quale pure abbiamo fatto ricorso. In realtà non si tratta di fonti. Si tratta di momenti esemplari di una o più tradizioni, che il poeta classicista tiene presenti, cita e fa rivivere nella continuatrice novità dell'opera propria. Scegliere un modello vuol dire compiere un atto di responsabilità e accettare un termine di confronto. Si può imitare troppo o poco, bene o male. Si rischia di rimanere vinti e puniti, come accadeva nelle favole antiche a coloro che osassero sfidare gli Dei.

Il *Giorno* è fra le opere della letteratura italiana che più sono legate alla tradizione, o meglio che si giovano di più tradizioni particolari per inserirsi in un contesto letterario di complessa attualità. La tradizione particolare di cui si giova maggiormente è quella del poema didascalico. Il contesto è quello della poesia elegante, ornamentale, aderente alla vita, piacere della vita essa stessa, che sulla metà del Settecento entra in gara con la pittura e si afferma come uno degli esiti più raffinati

dell'Arcadia. Il suo equilibrio fra tradizione e contemporaneità sembra trovare un simbolo nell'endecasillabo sciolto, verso illustre e alla moda al tempo stesso, che si presta tanto al ricalco dei classici quanto al significato di una scelta formale compiuta nell'ambito di un dibattito in corso. Il Parini che si accinge alla composizione della sua opera maggiore è pienamente consapevole sia dei precedenti con i quali si misura, sia delle novità dalle quali potrà o non potrà venirgli la gloria di avere pareggiato i modelli.

La tradizione del poema didascalico, alla quale egli manifestamente si richiama, non ha bisogno di essere illustrata. Ultimamente l'ha esaminata il Fubini, con una serie di citazioni pressoché esauriente¹, e nei suoi aspetti settecenteschi l'ha documentata il Caretti in appendice al volume pariniano della Ricciardi². Una tradizione rinascimentale che si rinnova tramite l'umanesimo arcadico e si concreta in testi fra i quali il *Giorno* primeggia. Il Parini scrive immerso in una tradizione. Fra gli eccellenti esemplari cinquecenteschi, ha specialmente caro Luigi Alamanni, l'autore della *Coltivazione dei campi*. Molti altri autori ha presenti, antichi e moderni, ma l'Alamanni è forse colui che meglio dimostra ai suoi occhi il doveroso richiamo all'originale per eccellenza, al Virgilio delle *Georgiche*. Questo è infatti l'aspetto importante della questione: la presenza di Virgilio in una tradizione che si può far risalire a Esiodo ma che per il Parini e per i poeti didascalici italiani dal Cinque al Settecento ha per suo esemplare fondamentale le *Georgiche*. Nel famoso episodio del *Mezzogiorno*, in cui mette in ridicolo l'infatuazione per il commercio e contrappone l'una all'altra due concezioni economiche, secondo natura e secondo artificio, il Parini dichiara insieme le proprie convinzioni di fisiocratico, per così dire, spontaneo, e la propria adesione all'illustre genere della poesia georgica e didascalica:

Empiono, è vero,
 il nostro suol di Cerere i favori,
 che tra i folti di biade immensi campi
 move sublime; e fuor ne mostra a pena
 tra le spighe confuso il crin dorato:
 Bacco e Vertunno i lieti poggi intorno
 ne coronan di poma: e Pale amica
 latte ne preme a larga mano, e tonde

¹ M. Fubini, *Il Parini e il "Giorno"*, cit.

² G. Parini, *Poesie e Prose*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

candidi velli, e per li prati pasce
 mille al palato uman vittime sacre:
 cresce fecondo il lin, soave cura
 del verno rusticale; e d'infinita
 serie ne cinge le campagne il tanto
 per la morte di Tisbe arbor famoso.

Attraverso l'Alamanni, giunge alla rievocazione di Virgilio. Né la presenza di Virgilio nella sua mente può essere limitata dall'osservazione che il *Giorno*, se è un poema didascalico, non è però un poema georgico. Il *Giorno*, a modo suo, è un poema della Natura, anche perché ciò che in esso viene insegnato di innaturale e di artificioso, diciamo pure di contro-natura, appartiene alla finzione, sta nel suo senso antifrastico, cioè sul rovescio del segreto discorso diretto, celebrante appunto, come valore supremo, la Natura. L'esiguo passo georgico che abbiamo citato è uno dei non molti di cui il poeta si valga per rammentare al lettore quale sia il vero senso del suo discorso. Nel *Giorno* non si discorre di vera e propria coltivazione dei campi. Ma il segreto della forza polemica che lo anima sta in un culto della natura, in una fede giunaturalistica nel cui fondo vibra una commozione di lontana origine virgiliana.

Nel nome di Virgilio, precisamente, vorremmo formulare alcune considerazioni ai margini delle già fatte sui rapporti fra il *Giorno* e il genere del poema didascalico. Virgilio giunge al Parini per conoscenza diretta e per conoscenza mediata dalla tradizione. Per l'una e per l'altra, è il modello maggiore, quello al quale nel concreto della versificazione, con innumerevoli endecasillabi tipo « che tra i folti di biade immensi campi », più di frequente si fa omaggio. Soprattutto sul piano di un'ostinata volontà di eguagliare il modello virgiliano delle *Georgiche* va giudicata la poesia del *Giorno*, nonché misurata la sua incompiutezza. Per un poeta classicista, un'equivalenza del rapporto desanctisiano fra mondo intenzionale e mondo realizzato può essere vista in quello fra scelta del modello e sua compiuta imitazione. Il Parini, probabilmente, alcuni dei suoi modelli pensò di avere superato; altri, eguagliato; a uno, di essere rimasto inferiore: Virgilio. Probabilmente, con questo cruccio lavorò a correggere e a ricorreggere il *Giorno*, e con questo cruccio morì: poeta illustre, ma nel profondo della propria coscienza non del tutto degno del nome. Ciò che riuscì a sentire di sé per le ultime odi, non riuscì a sentire per l'opera del suo massimo impegno.

Questa tradizione didascalica, inoltre, proprio nel suo fondamentale spirito virgiliano, non appartiene soltanto all'Italia. Inserendosi in essa,

il Parini non si può dire che contraddica alla sostanza europea del proprio moralismo. Basti pensare alla consistenza numerica della poesia scientifica francese e agli omaggi a Virgilio in essa contenuti, culminanti nella traduzione delle *Georgiche* del Delille (1770). In Francia, la coscienza della tradizione didascalica si estende fino alle enunciazioni di specifica arte poetica, fatte dal Delille stesso nelle *Georgiques françaises*, fino alle classificazioni di Dominique Ricard che nel *Discours préliminaire* al poema *La Sphère*, guardando al passato con la sicurezza degli epigoni, così tratta delle opere assegnabili a una terza classe di « *poésie didactique* »:

Les poèmes de la troisième classe sont ceux dans lesquels le poète trace les règles d'un art, et donne des préceptes pour guider dans sa pratique ceux qui l'exercent. Tels sont le poème d'Hésiode sur l'Agriculture, intitulé des Travaux et des Jours; les Géorgiques de Virgile, les Arts poétiques d'Horace et de Boileau, etc. Quoique ces trois espèces de poèmes appartiennent au même genre, ils sont cependant susceptibles d'une grande variété. Leur objet est d'instruire, de donner aux hommes des leçons de sagesse, ou de tracer à l'esprit les règles d'un goût; de les diriger dans l'étude des sciences et dans la pratique des arts^{2bis}.

Siamo alla fine del secolo. Muore negli schemi non solo la tradizione didascalica, ma la concezione stessa della poesia come imitazione dei modelli. Il *Giorno*, non nascondendo una ingegnosa allegoria sotto il velame di un racconto storico (prima classe), non elevandosi propriamente alla contemplazione della Natura o alla teoria delle scienze più sublimi (seconda classe), andrebbe collocato secondo l'abate Ricard in questa terza classe, che è quella esemplificata da Esiodo, Virgilio, Orazio e Boileau. È un poema in cui l'autore impartisce sul dritto del proprio discorso delle lezioni di saggezza agli uomini, e sul rovescio dei precetti su come passare signorilmente una vita contro-natura. In questo senso, Virgilio sta tanto sul *recto*, quanto sul *verso* del discorso pariniano.

Alla imitazione di Virgilio non viene meno il Pope, autore moderno di poesia didascalica nell'*Essay on Man*. Ma rispetto al Pope, eguagliatore di modelli e perciò a sua volta originale eccellente, c'è da osservare che il Parini compie un atto di doppia imitazione, rivolto sia al *Saggio sopra l'uomo*, sia al *Riccio rapito*. Sul *recto* dell'ordine naturale, che se viene dimostrato per assurdo, non per questo non viene celebrato, imita il *Saggio sopra l'uomo*; sul *verso* della frivolezza, della galanteria, della falsa luce di cui brilla il mondo del Giovin Signore, imita il *Riccio rapito*.

^{2bis} D. Ricard, *La Sphère*, Paris, Leclère, 1796.

Questa duplicità di atteggiamento imitatorio è più complessa di quella che si può intravedere a proposito di Virgilio perché comporta una contaminazione di generi. Imitando il *Saggio sopra l'uomo*, il Parini si attiene alla tradizione didascalica. Imitando il *Riccio rapito*, passa a praticare il genere eroicomico. In effetti, il *Giorno* è un poema di genere misto, didascalico ed eroicomico. Alla serie dei precetti impartiti al Giovin Signore, si unisce quella degli sproporzionati elogi di lui e dei suoi simili. La voce didascalica del precettore di amabil rito è accompagnata da una tromba encomiastica « eguale / a quella che a me diede Apollo, e disse: / – Canta gli Achilli tuoi, canta gli Augusti / del secol tuo »³.

Manifesto è l'andamento didascalico del discorso, e manifesto è il tono encomiastico per mezzo del quale il Giovin Signore, continuamente rapportato a una dimensione eroica o divina, viene in realtà condannato nella sua frivolezza. Un esempio per tutti: l'esortazione a lanciarsi nella vorticoso nebbia della cipria: « Oh bravo! oh forte! / Tale il grand'avo tuo tra 'l fumo e 'l foco / orribile di Marte... » ecc... L'attuata fusione dei due generi è da considerare fra i risultati più felici del *Giorno* e costituisce un carattere unitario e costante del poema, dal *Mattino* alla *Notte*, tale da opporre non poche resistenze ai nostri procedimenti di scomposizione analitica. « Assai pensasti a te medesimo; or volgi / le tue cure per poco ad altro obbietto / non indegno di te »⁴. « Entra in tal forma; e del tuo grande ingombra / gli spazi fortunati »⁵. Due discorsi in uno. Ovviamente il Parini sapeva già, quando si diede a comporre il *Giorno*, quello che avrebbe portato a un notevole grado di coscienza teorica nei *Principii delle belle lettere*. In materia di proporzione, infatti, così si sarebbe pronunciato:

Noi abbiamo tre illustri esempi di questa proporzione fra le qualità degli oggetti e delle parti componenti un tutto in Virgilio. Questo esimio scrittore, avendo scelto nella *Bucolica* a presentarci colla sua imitazione un oggetto semplice ed umile, qual è la maniera del vivere de' pastori, vi ha egli congiunti insieme e idee ed affetti e locuzione e stile e suoni diversi, tutti generalmente semplici ed umili, e perciò fra loro proporzionati non meno che convenienti alla natura dell'oggetto totale. Quando poi egli fa passaggio a trattare argomenti più importanti per l'umana vita, qual è la coltivazione e le utili insieme e piacevoli occupazioni della campagna, accumula, per formare il suo soggetto, idee più importanti e più gravi,

³ *Il vespro*, vv. 450-453.

⁴ *Il mattino*, vv. 275-277.

⁵ *La notte*, vv. 231-232.

e proporziona ad esse gli affetti e le favole e le immagini e lo stile e la costruzione delle parole ed il verso. Finalmente, prendendo Virgilio a poeticamente trattare il rovesciamento e la distruzione di un regno famoso e lo stabilimento di un altro, che è l'oggetto forse il più interessante ed il più capace di sublimità che trovar si possa nei fatti degli uomini, sorge egli, seguendo la natura del suo argomento, alla massima elevatezza delle idee e degli affetti, e proporziona con essi mirabilmente tutte le altre cose che entrar debbano nella composizione del suo poema⁶.

Sapeva cioè che non tutte le cose che dovevano entrare nella composizione del suo poema potevano essere facilmente riportate al principio fondamentale di proporzione. La struttura eroicomica del suo discorso, infatti, è fondata su una sproporzione. Da una parte l'oggetto frivolo, la vita tutta cipria e luce artificiale, e dall'altra la locuzione encomiastica, la frase eroicamente gonfiata. Un argomento sciocco, anzi moralmente riprovevole, trattato con le immagini e lo stile convenienti alle idee più importanti e gravi. Tuttavia non è a livello di proporzioni di qualità che si verifica l'incompiutezza del *Giorno*. La difficoltà insuperata, crediamo si debba vedere a livello di proporzioni di quantità e più che altro di ordine.

Non basta che ci sia proporzione di qualità e di quantità fra gli oggetti e fra le parti componenti un tutto dell'arte, ma inoltre gli oggetti vi debbon essere talmente disposti, che ciascuno di essi vi faccia il più grande effetto possibile, così rispettivamente a sé, come al tutto; e l'arte conseguisca il più fortemente che si possa il suo fine. Ciò si ottiene per mezzo dell'ordine⁷.

Fra i criteri di correzione del *Giorno*, certo non ultimo è quello svelato dal passaggio dalla tripartizione del poema primamente concepita, *Mattino*, *Mezzogiorno* e *Sera*, alla quadripartizione in *Mattino*, *Meriggio*, *Vespro* e *Notte*. Un'ossessione del Parini fu quella degli episodi e dei tratti di versi da spostare da una sede all'altra perché conseguissero il più grande effetto possibile, così rispettivamente a sé, come al tutto. L'uniformità di tono discorsivo a cui tendono le correzioni particolari, spesso con sacrificio di espressioni aspre ma intense, come nel caso tipico dello « stallone ignobil della razza umana » che diviene « ignobil fabbro » dal *Mattino* del '63 a quello del manoscritto Ambrosiano IV, 3-4 (rispettivamente, versi 291 e 266), poteva essere una proiezione, sul piano di ciò che il poeta intendeva per stile, di un ordine da conseguire

⁶ *Opere*, ed. cit., p. 737.

⁷ *Opere*, ed. cit., p. 743.

soprattutto nella partizione della materia, nella disposizione degli oggetti e nell'effetto di un episodio finale che risultasse veramente conclusivo. Ora, la sproporzione insita nel genere classicisticamente eccezionale del poema eroicomico il Parini seppe superarla rendendola metodica ed esemplare, annullandola mediante continua corrispondenza fra sciocchezza dell'argomento e locuzione acconcia all'esatto contrario, riferendola infine al senso antifrastrico che risolve nell'ambito del genere didascalico l'insegnamento del bene per mezzo del male. Virgilio non autorizzava certo una simile deroga al principio di proporzione. Più ancora del Tassoni, però, che il Parini considerava autore classico⁸, l'autorizzava il Pope del *Riccio rapito*. Con l'autorizzazione di un originale moderno di tanto prestigio, il Parini poteva pensare di affermarsi a sua volta come eccellente moderno autore, innovatore di più tradizioni contemporaneamente seguite, italo cigno nel senso più alto dell'espressione. Se, particolarmente con i versi del risveglio e della *toilette*, non avesse documentato il suo debito con *Il riccio rapito*, sarebbe venuto meno ai suoi doveri di imitatore e sarebbe incorso nel rischio di sentirsi accusare di arbitrio per avere adottato un procedimento non abbastanza autorizzato.

Fosse riuscito a poner fine al *Giorno*, avrebbe dato alle lettere italiane un'opera perfetta, quasi di terzo genere, o meglio di un genere nuovo, fatto di più tradizioni fuse in una e reso vivo dalla coscienza di avere compiuto un lavoro tanto alto e difficile al momento di una svolta decisiva della storia. La poesia « ha nuovi lumi acquistati dallo spirito filosofico »⁹. Gli uomini hanno imparato a uscire dalle antiche paure e a scoprire il vero. La fede illuministica del Parini sarà messa col tempo a dura prova, e certo, l'ultimo decennio del secolo, non sarà più quella di prima. Al momento della concezione del *Giorno*, però, è intatta ed energica, tale da permettere, non solo di guardare al futuro con animoso e per molti aspetti religioso ottimismo, ma di immaginare un poema in cui la tradizione possa risultare arricchita di nuovi ideali di pietà civile e di eguaglianza, e di una conoscenza finalmente scientifica del cuore umano.

Ma l'impostazione fondamentale del *Giorno* resta di genere didascalico. Nel suo meccanismo, il poema potrebbe essere definito come un discorso di genere didascalico, sviluppato per antifrasi sul rovescio di

⁸ *Principii delle belle lettere*, in *Opere*, ed. cit., p. 796: « Alessandro Tassoni, autor classico della italiana eloquenza, per il suo poema eroicomico della *Secchia rapita*, nel cui genere finora niuno lo ha pareggiato ».

⁹ *Discorso sopra la poesia*, in *Opere*, ed. cit., p. 593.

quello che si crede e che si vuole insegnare. Vi si insegna il bene mediante una descrizione eroicomica del male, unendo all'utile figurative dolcezze. Il genere eroicomico viene tecnicamente trattato come un modo della complessiva antifrasi. Quello didascalico riguarda sia il dritto sia il rovescio del discorso. E sul fondo della tradizione didascalica, l'ombra di Virgilio. Se si può pensare che col passare degli anni scrupoli morali, scrupoli politici, obiettive difficoltà di orientare la propria condotta abbiano portato il Parini a giudicare la nobiltà milanese diversamente da come l'aveva giudicata al momento della concezione del poema, non per questo si può dire che nel *Giorno* si sovrappongano strati di scrittura rispondenti a due o più poetiche fra loro diverse o inconciliabili. La concezione è stata unitaria: *Mattino*, *Mezzogiorno* e *Sera*. « Quali al mattino / quai dopo il mezzodì, quali la sera / esser debban tue cure apprenderei ». I criteri fondamentali di composizione della *Notte* rimangono gli stessi delle prime due parti. La mistura dei generi non viene sensibilmente alterata, né viene alterato il caratteristico procedimento antifrastico. Il rapporto di opposizione fra vero e falso, natura e antinatura, non solo continua ad essere rispettato nel *Vespro* e nella *Notte*, ma viene addirittura ribadito e chiarito. A rigore, non si può dire neppure che si affievolisca la polemica antinobiliare, a meno che non si voglia considerare un affievolimento la minuziosa crudeltà con cui sono passati in rassegna gli « imbecilli » o quella per cui giocatori e giocatrici danno un addio a ogni loro residua umanità riconoscendosi nelle figure delle carte da gioco¹⁰.

In altro ambito di considerazioni, è indubbio che il Parini, procedendo negli anni, ha sviluppato diversi caratteri dell'arte propria in senso neoclassico. Altrettanto indubbio ci sembra che la sua coscienza sensisti-

¹⁰ L'episodio del gioco della cavagnola, con il quale termina la redazione vulgata della *Notte*, meriterebbe un discorso particolare. Nell'identificazione dei falsi uomini e donne con le figure delle carte da gioco si può vedere un tratto di coerenza certo non privo di una sua forza conclusiva, in armonia con i motivi ai quali il *Giorno* affida la propria unità. Difficile immaginare un modo più beffardo di licenziare il « bel mondo ». Annullandosi nei più effimeri e frivoli fra gli innumerevoli oggetti che hanno dato una trama alla loro non-vita di un giorno, i falsi uomini e le false donne sembrano uscire veramente di scena. Tuttavia, se è vero che l'episodio non è privo di pregi e di virtù strutturali, non è meno vero che non presenta, e certo non presentò agli occhi dell'autore, i requisiti classicistici di un autentico finale. Sul piano dell'« ordine » non riesce a fare il più grande effetto possibile, né rispettivamente a sé, né rispettivamente al tutto. È chiaro, qualitativamente proporzionato, come molti altri, ma insufficientemente ordinato al suo doppio fine. Altro avrebbe dovuto seguire.

ca sia venuta sempre più affinandosi. Ciò non toglie che anche seguendo questi sviluppi, parlare di mutamento o di sovrapposizione di poetiche possa risultare improprio o eccessivo. Il neoclassicismo del Parini non è una congiuntura culturale che sorprenda il poeta e lo renda diverso rispetto a quello che ha fatto fino a un certo punto della sua vita. È uno sviluppo del suo classicismo, armonico e coerente, in larga misura corrispondente a quello sfumato e irriducibile a schemi che si osserva in Milano nelle arti figurative e nella architettura. Una maturazione della sua personalità, attuata per gradi singolarmente impercettibili sul remoto sfondo del classicismo del secolo. « Il motivo neoclassico come ricerca 'del decente gentil, del raro e bello' », che il Binni già nel suo *Preromanticismo italiano*¹¹ vedeva accentuato negli anni tardi del Parini, altro non viene, per l'appunto, che « accentuato ». Abbiamo visto come l'ode *Alla Musa* tendesse a formarsi nella fantasia del poeta prima dell'effettiva composizione, almeno dal tempo dell'ode in morte di Domenico Balestrieri. Si è dato un rilievo anche neoclassico, trattando del *Messaggio*, all'interesse per l'architettura. Se tale interesse è un indubbio connotato di neoclassicismo, lo è anche di un classicismo non delimitabile cronologicamente e di fondo rinascimentale. Era vivo anche nel Pope, a proposito del quale non è forse inutile riportare una precisa osservazione del Praz:

Palladio, fu l'ideale costante della poesia inglese del Settecento e prima di tutti di Pope; un ideale espresso in questi versi dell'*Essay on Criticism*:

Thus when we view some well-proportion'd dome
(The world's just wonder, and ev'n thine, o Rome!)
No single parts unequally surprise;
All comes united to th'admiring eyes;
No single parts unequally surprise;
The whole at once is bold, and regular¹².

L'*Essay on Criticism*, poema didascalico, uscì nel 1711. I versi citati, il Parini avrebbe potuto collocarli in epigrafe al capitolo dei *Principii* in cui tratta dell'Ordine, sessant'anni dopo. Non diversamente, sarebbe pos-

¹¹ W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, E.S.I., 1948. Il primo capitolo, "La sintesi pariniana", comincia col titolo a sottolineare le qualità di equilibrio e di armonia con le quali il Parini affrontò vari aspetti della cultura del suo tempo.

¹² M. Praz, *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, nuova ed. aggiornata, Firenze-Milano, Sansoni/Accademia, 1967.

sibile ricondurre altri aspetti del suo tardo neoclassicismo alla loro matrice classicistica, ovviamente distinguendo fra consapevole intento dell'autore ed obiettivo riferimento ai particolari della moda. A parte il fatto che il Parini, a livello di proporzione, era assai vigile nella scelta degli oggetti da sottoporre alla elaborazione dell'arte, e anche in questo senso lasciava scarse possibilità ai lettori che volessero coglierlo in fallo. Ammettiamo che la sceneggiatura della *Notte* sia di un classicismo ulteriore, rispetto a quello delle altre parti. Il famoso loco della splendida matrona risulta anche eroicomicamente magnificato. È il luogo di adunata finale. Il tempio della Impostura nel quale tutto poteva concludersi.

Circa la coscienza sensistica del poeta, è da dire che senza dubbio nell'esercizio dell'insegnamento e nella redazione dei *Principii* egli trovò le occasioni per portarla a un grado di espressione corretta e appropriata. L'obbligo di esprimersi con una terminologia scientificamente inequivocabile lo indusse certo a un approfondimento di concetti altrui e di pensieri propri, senza il quale non avremmo il corposo nitore di tanti ritratti dal vero, dell'inclita Nice, e di tante caricature. Dubbio, però, è fino a che punto realmente giungesse la sua cultura in proposito. Più che una filosofia, il sensismo era una serie di convinzioni diffuse, verità palesi, cognizioni indirette, e se il Frugoni lodava nel Condillac colui che aveva scoperto « l'origin vera del conoscer nostro », resta da vedere con quanto consenso, e con quanta specifica preparazione, lo seguissero e lo meditassero i letterati italiani. Il Parini aderì, per così dire, tecnicamente a una teoria della conoscenza ben congegnata e perspicua, alla quale si poteva credere senza dividerne le implicazioni estreme. Non è inoltre da dimenticare che nella favola del *Piacere* si divertì a prendere in giro anche il sensismo. Se tutto ha origine dalla sensazione, il bene è il piacere e chi meglio sente il solletico del piacere è giusto che si distingua dagli altri. Ora è vero che egli sapeva fare dell'ironia anche sui dati della propria cultura, e più che polemizzare con questo o quell'autore, come nel caso del « Proteo multiforme / Voltaire », o con questo o quell'indirizzo di letteratura o di pensiero, polemizzava contro « coloro che mostran di sapere » e contro le affettazioni di cultura sotto qualsiasi forma si presentassero. Distingueva come sempre fra vero e falso, realtà e affettazione. Ma è anche vero che gli « organi illustri » dei nobili e le « ebeti fibre » dei plebei stanno sul rovescio della polemica egualitaria, motivo fra i più potenti del discorso diretto del *Giorno*. In questo caso l'ironia, se non lascia, come si suol dire, il segno, pone un limite. Comunque, neppure

re sulla linea di un approfondimento del pensiero sensistico possiamo notare uno sviluppo tale da indurci a parlare di uno scrittore che si renda diverso da quello che era, non diciamo ai suoi esordi, ma agli anni della *Salubrità dell'aria*, della *Impostura*, del *Discorso sopra la poesia*. Il sensismo del Parini non si estende all'etica con la stessa disinvoltura con cui si volge alla logica. Può estendersi logicamente, in alcune affermazioni teoriche. Moralmente, il prete Giuseppe Parini milanese rimane quello che prende coscienza di sé e di una tradizione particolare mediante le due polemiche contro l'affettazione e contro la denigrazione del dialetto milanese. Quello del ritratto di Carlo Antonio Tanzi. La « innata energia » del canapé, « macchina elegante », nonché gli « agevoli ventagli » e altri oggetti della *Notte*, come gli « oziosi sughi », ossia i succhi gastrici, del *Mezzogiorno* appartengono alla stessa famiglia eticostilistica dei « sali malvagi » e delle « spregiate crete » della *Salubrità dell'aria*. Anima etica del sensismo pariniano resta il principio del dire « le cose tali e quali sono ». Anche il *Giorno*, dal *Mattino* alla *Notte*, è una poesia milanese in classicistica lingua dominante. E nel profondo di questa lingua resta sostanziale la presenza del latino, che per quanto concerne il *Giorno* si configura come problema di far vivere, diremmo, Orazio in Virgilio: l'aggettivazione e altri elementi dello stile icastico di Orazio in un discorso che non contraddica al genere massimamente illustrato dalle *Georgiche*.

C'è tuttavia concordia critica nel ritenere che i caratteri distintivi della *Notte* conservino il segreto della incompiutezza del *Giorno*. Il poema non è compiuto perché la *Notte* e in parte il *Vespro* risultavano difformi, agli occhi stessi di chi li veniva componendo, rispetto alle parti pubblicate; e lo sforzo di adeguamento e di riordinamento restava senza successo. Non vogliamo entrare nel campo delle congetture. Ne sono state fatte non poche, anche di recente¹³. Ciò che si può notare, è che il moralista tende a prevalere sul polemista e la dimensione descrittiva-figurativa del discorso su quella propriamente didascalica. Circa la prima tendenza, si veda come l'atteggiamento del poeta contro la recita della vita si faccia severo proprio nella *Notte* e come questa severità divenga pungente, una sorta di ferocia, contro le false e stupide donne che offendono un certo ideale femminile. Poche caricature del *Giorno* sono cattive come quella della « provetta beltà » che alza

¹³ R. Amato, *Congetture sulla "Notte" del Parini*, Torino, Einaudi, 1968.

scoppi di risa fra gli eroi imberbi « e il nudo spande / che, di veli mal chiuso, i guardi cerca / che il cercarono un tempo ». La satira sembra passare addirittura il segno, e risulta ancora più crudele in un'altra redazione della stessa caricatura, per colpire, più che un tipo di donna o un esemplare del « bel mondo », la natura umana in una delle sue tante miserie. Si pensi al frammento dei due amanti invecchiati, ai quali viene offerto, come surrogato dell'amore, il gioco delle carte:

Oh meraviglia!

Ecco que' fogli, con diurna mano
 e notturna trattati, anco d'amore
 sensi spirano e moti. Ah se un invito,
 ben comprese giocando e ben rispose
 il cavalier, qual de la dama il fiede
 tenera occhiata che nel cor discende;
 e quale a lei voluttuoso in bocca
 da una fresca rughetta esce il sogghigno!

L'offesa viene recata non a questo o quel rappresentante del mondo nobiliare, ma all'uomo nella sua caducità. Diventa un sogghigno il sorriso stesso dell'osservatore, amaro e crudele, più che mai. Si può pensare che a un leggero spostamento di obiettivo, dal nobile all'uomo, abbia contribuito un progressivo affievolimento degli spiriti antinobiliari. Consuetudini di vita, mutamenti politici, lo stesso continuo ingentilirsi dell'uomo Parini, insieme a chissà quali circostanze pratiche, solo congetturabili, hanno indubbiamente avuto la loro parte nel frenare lo slancio della iniziale polemica. Ma come si è detto, il rapporto fra vero e falso, natura e antinatura non viene smentito, anzi viene confermato. Quel che conta soprattutto è che la facoltà di penetrazione del moralista nel suo oggetto di studio, lungi dal farsi meno acuta, passa a colpire sempre più a fondo. Il moralista, per così dire, generico tende a prevalere su quello specializzato anche per una questione d'interno e coerente sviluppo. Il poeta sembra in parte andare oltre il suo assunto. In realtà sviluppa la propria occasione e risolve l'impulso polemico in un suo « saggio sopra l'uomo », in armonia col moralista che osserva e descrive « le diverse modificazioni de' nostri affetti ». Colui che si era proposto di farsi autore di una poesia che avesse « nuovi lumi acquistati dallo spirito filosofico », si comporta come un moderno filosofo. Poiché nel corso del suo lavoro è venuto affinandosi, la *Notte* registra gli effetti di questo affinamento e prende aspetto di risultato coerente, scaturito dall'interno stesso delle parti che lo precedono.

Circa il rapporto fra dimensione didascalica e dimensione descrittiva si può dire che l'equilibrio tende a spostarsi leggermente verso la descrizione. Ciò non tanto per errore, o perché venga perduto di vista il personaggio del Giovin Signore, il quale, non essendo mai stato personaggio, nulla di più coerente potrebbe fare che perdersi in una folla perduta, svanire nullo nel nulla, se realmente svanisse, il che è vero solo fino a un certo punto; quanto perché l'arte del Parini, cresciuta su se stessa, incorre in un rischio inerente alle proprie leggi di sviluppo. Nella *Notte*, più che mai, l'antifrastico precettore che insegna il bene per mezzo del male riesce a rendere il male eloquente di per sé, o meglio espressivo in senso edificante. L'opportunità di ricorrere a scoperti espedienti di genere didascalico gli si offre sempre meno. L'Antinatura non ha bisogno di commenti. L'equivoco primamente rilevato dal Verri, circa il desiderio che potrebbe nascere nei lettori di condividere anziché biasimare la vita del Giovin Signore, ossia l'equivoco fra condanna e vagheggiamento del mondo nobiliare, viene a dissolversi perché nessuno potrebbe sentirsi invogliato a entrare nella schiera degli « imbecilli » o in quella dei giocatori che si specchiano nelle carte. Più la *Notte* splende, più il falso viene in chiaro. Lo scrittore è giunto al massimo della propria abilità, e traendo tutte le conseguenze, anche tecniche, dalle premesse dell'opera, si è calato quasi per intero nella descrizione. Per molti aspetti, moralista scaltrito e artista peritissimo, ha conseguito un risultato di proporzione virgiliana ed è riuscito a congiungere insieme « e idee ed affetti e locuzione e stile e suoni diversi, tutti... fra loro proporzionati non meno che convenienti alla natura dell'oggetto totale ».

Simili sviluppi del moralista e dell'artista, come quelli di ordine culturale a cui si è accennato, non sono pentimenti e non comportano vere sproporzioni di qualità. Tanto meno danno luogo a trasmissioni senza ritorno di poetica in poetica. Gli effetti che se ne hanno, sono più che altro testimonianze di un'arte che cresce all'interno dell'opera in cui viene realizzandosi, un'arte esercitata e sentita come una sorta di ascesi estetica, viva sul piano di un arduo itinerario alla perfezione più che su quello del tempo e degli inconvenienti che esso arreca. Per quanto strano possa sembrare, le lievi disparità di proporzione che distinguono la *Notte* dal *Mattino* e dal *Mezzogiorno* non sono tali da produrre guasti irreparabili nella compagine del poema, né da denunciare un'autentica modificazione di rapporto fra gli elementi destinati a comporlo. Semmai, dimostrano una tendenza a organizzare questi elementi in vista di una conclusione. L'incompletezza del *Giorno* sta più che altro nel-

l'assenza di un episodio finale e nella esiguità quantitativa del *Vespro*. Non avrebbero avuto sufficiente peso conclusivo, né il frammento dei gelati, che pure termina con versi d'indubbia forza tematica (« la gloria e lo splendor di tanti eroi / che poi prosteso il cieco vulgo adora »), né un episodio di discesa agli inferi, eventualmente compiuto secondo i criteri dell'abbozzo. In altro senso il *Vespro*, reso giustamente autonomo, se per il suo difetto di quantità non turba i lettori del nostro tempo, certo non poteva lasciare in pace un poeta classicista, per il quale anche le quantità dovevano entrare in proporzione fra loro e con il tutto:

Queste parti di quantità, nelle quali è distinguibile al senso ed alla mente il tutto che vien prodotto dall'arte, siccome servono a preparare all'anima qualche momento di riposo, ed anche ad introdurre nella composizione maggiore varietà, così pure concorrono a formare la buona armonia del tutto. Quindi è che le dette parti debbono, egualmente che quelle di qualità, esser proporzionate nella rispettiva loro grandezza alla grandezza del tutto che deve risultare da esse, e perciò debbono anche avere una convenevole proporzione fra sé¹⁴.

Agli occhi nostri il *Giorno*, col suo fascino di opera incompiuta, in ascesa verso un'irraggiungibile perfezione, resta quello che è: se non l'ultimo in senso assoluto, forse il più grande fra gli ultimi libri di una civiltà perduta. La sua intrinseca, unitaria forza sembra protendersi oltre la morte della civiltà che lo ha generato, e in effetti c'investe come un'energia vitale insoddisfatta, un'inquietudine che ci spinge a insistere sugli strumenti di cui disponiamo, quasi potessimo, col nostro lavoro, portarlo a compimento. Ma per il Parini un problema quantitativo di proporzione fra le parti rimandava direttamente a quello supremo dell'ordine. Due problemi da risolvere insieme. Un poema doveva essere ordinato come un edificio dell'architettura. Proporzioni, oggetti, bellezze, ornati, tutto doveva essere concluso in un ordine « risplendente », « imperciocché l'ordine è del tutto necessario, acciocché qualsivoglia opera dell'arte conseguir possa il suo effetto »¹⁵. Senza un ordine così concepito, un poema sarebbe stato come un edificio « che per un improvviso tremuoto » fosse venuto « a rovinare sopra di sé ». Più ancora che le proporzioni di quantità del *Vespro* e della stessa *Notte* rispetto alle prime due parti, ciò che manca al *Giorno* è questo supremo ordine. Anni e anni di lavoro più o meno interrotto, più o meno rivolt-

¹⁴ *Principii delle belle lettere*, in *Opere*, ed. cit., p. 739.

¹⁵ *Principii delle belle lettere*, in *Opere*, ed. cit., p. 745.

to alla cura dei particolari e alla distribuzione interna degli episodi, nell'attesa che alcunché di decisivo si chiarisse, non consentirono al poeta di trovare la soluzione ordinatrice, quella da cui tanti minori aggiustamenti sarebbero discesi con relativa facilità. Comunque, l'ordine che andava raggiunto non poteva essere concepito che nell'ambito della tradizione maggiore fra le seguite, ossia la tradizione della poesia didascalica; modello massimo della quale, autore delle proporzionatissime, ordinatissime, quadripartite *Georgiche*, era Virgilio.

L'IRONIA DEL « GIORNO »

L'ansia classicistica di perfezione, che il Parini certamente patì, non è la sola qualità del *Giorno* che tenda a sfuggirci. Nonostante il gran discorrere di questi ultimi anni, c'è anche l'ironia. Oggi è facile parlare di atteggiamenti ironici, di sentimenti ironizzati, e la letteratura del Novecento offre abbondanti esempi di distacco ironico di un autore dall'opera propria, di un critico da quella che studia, di un personaggio dalle vicende in cui viene a consistere. Eppure l'ironia del Parini continua a sembrare qualcosa di estraneo a ciò che intendiamo con la complessa parola: una costruzione troppo meditata e ingegnosa, la cui valutazione sfugge alle correnti categorie di giudizio. In sede specifica, la critica non ha cessato di professare fastidio o diffidente rispetto in materia, anche quando ha evitato di porsi il problema estetico della relazione fra poesia e ironia. Perfino uno studioso fra i più sensibili del classicismo pariniano, il quale illustrando i legami del *Giorno* con la tradizione e con i motivi maggiori del classicismo settecentesco ha compiuto un lavoro di ricostruzione fondamentale, giunto al cospetto dell'ironia pariniana con ottime armi per affrontarla, non ha saputo non dimostrarsi perplesso. Ci riferiamo a Mario Fubini, il quale anzi, nel corso di sue stringenti argomentazioni in proposito, ha evocato contro l'ironia uno dei fantasmi più temibili, cioè quello di Giambattista Vico¹.

Scrisse dunque il Vico nella *Scienza nuova*: « L'ironia certamente non poté cominciare che da' tempi della riflessione, perch'ella è forma-

¹ M. Fubini, *Il Parini e il "Giorno"*, cit.

ta dal falso in forza d'una riflessione che prende maschera di verità »². Non per questo il Fubini procede diretto a una squalifica estetica dell'ironia pariniana. Egli sa troppo bene che nel *Giorno* struttura ironica e poesia si condizionano reciprocamente. L'una vive in virtù dell'altra. Se il *Giorno* non fosse ironico, non sarebbe il poema che è. Tuttavia, procedendo nella sua analisi, non riesce a sottrarsi alla tentazione di giudicare positivamente i passi in cui l'ironia appare meno scoperta. Ombre come quella del Vico, non si evocano senza conseguenze. Per il Vico, « tempi della riflessione » voleva dire l'esatto contrario di tempi favorevoli alla poesia. Dante era stato grande perché era nato in seno a una « fiera e feroce barbarie ». La riflessione era negazione di poesia. Per il Fubini, il nesso di reciproca condizione produce un risultato di ordine più che altro letterario. Il complessivo equilibrio del *Giorno* tende a calare dal livello della poesia a quello della « letteratura ». Anche se egli non condivide il giudizio dei critici che hanno denunciato nell'ironia il limite o il peso morto del *Giorno*, e distingue i diversi modi in cui essa si realizza artisticamente, finisce quasi per ripetere il giudizio del De Sanctis che attribuiva al genere satirico le inadempienze poetiche del *Giorno*. Se non teoricamente nell'ironia, il limite sarebbe da vedere storicamente nel genere didascalico e nell'assunto del Parini di fare insieme un poema didascalico e ironico. In qualche modo, per quanto necessaria alla struttura dell'ambiguo poema, l'ironia resterebbe un vichiano contrario della poesia, un aggravamento riflessivo della già dubbia didascalicità, una qualità in grado di esercitare episodici offuscamenti dello spirito umanitario ed egualitario del poeta, dal quale dipenderebbero le note maggiori del *Giorno*.

La citazione del Vico ci sembra importante, proprio perché significativa di tutta una tradizione di studi e di tutta una serie di richieste impossibili rivolte al Parini. Anche gli studiosi meglio difesi dal pericolo di una lettura romantica o postromantica del *Giorno* hanno ceduto al potere di una tradizione critica secondo la quale non solo il *Giorno* ma le stesse *Georgiche*, le odi di Orazio e altri monumenti del classicismo antico e moderno dovrebbero essere giudicati in difetto di poesia. Per il Parini l'ironia non è una violenza esercitata sul falso, o sul vero, con uno sforzo di riflessione. È semmai uno strumento di ricerca e di illustrazione della verità. Il *Giorno* ci dà, a lettura finita, l'impressione

² G. B. Vico, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 521.

di avere compiuto un sogno assurdo e lucente, irreale e reale, complessivamente simbolico di un'esperienza di cui potremmo giovarci per non cadere in errore. Tale impressione, possiamo benissimo riferirla alla suggestiva formula settecentesca della poesia come « sogno, fatto in presenza della ragione ». Ma questo è già un altro discorso. Per il Parini l'ironia è in primo luogo una figura retorica. È la somma di una serie di antifrasi messe l'una con l'altra in proporzione, variamente graduate e riferite al tutto. Come complessiva figura retorica, come nerbo di un prolungato discorso antifrastico, noi sbagliamo se la poniamo in rapporto di antitesi con una teorica « fantasia ». Dobbiamo piuttosto studiarla sul piano tecnico degli elementi destinati dal poeta alla composizione dell'opera, alla stregua di un difficile schema metrico o di qualsiasi altra forma o espediente o tropo che uno scrittore assuma a partecipare del proprio stile. In particolare, è la figura retorica nel cui dominio il Parini si è esercitato in tutti gli esperimenti di discorso antifrastico ai quali si è fatto cenno a proposito della *Impostura*. Fra i precedenti pariniani del *Giorno*, non vanno ricordati solo quelli di contenuto, come ad esempio il *Dialogo sopra la nobiltà*, ma anche quelli di forma come le cicalate *In morte dello Sfregia barbiere* e *I ciarlatani*. Il discorso a rovescio attrae sempre il Parini. Nelle *Lettere del conte N. N. ad una falsa divota*, alle quali il Bonora, di recente, ha dato giusto rilievo³, egli si fa precettore di perverso rito e colpisce mediante ironia, più che una generica ipocrisia religiosa, alcune forme di affettazione e di impostura in materia di religione. Un Parini alquanto complesso, che ha letto il Rousseau, che a modo suo fa un po' il giansenista, che amplia la dimensione culturale delle proprie parole fingendosi traduttore dal francese, e che al tempo stesso, da bravo milanese, precorre il Manzoni, trova nell'ironia il mezzo per attuare una sintesi di rilevante acutezza. Anche in questo caso, il lettore moderno può restare sorpreso dal calcolato funzionamento della macchina ironica. Può dire che in queste lettere, come nei versi del *Giorno*, qualcosa di troppo ingegnoso incide negativamente sull'espressione. Ma siamo noi che abbiamo arricchito la parola ironia di una quantità di significati extraretorici e non riusciamo a far combaciare quella del Parini con gli « ironizzamenti » di cui parliamo. Anche se nelle *Lettere ad una falsa divota* si ha l'impressione di una ironia modernamente sfumata e modulata, quella di cui lo scritto-

³ Si vedano i due saggi già citati: *Il prologo del "Giorno" e Pariniana*.

re si vale è sempre una figura retorica. Una serie di antifrasi viene organizzata in funzione di un complessivo discorso figurato e come nel *Giorno* un precettore di forte vena edificante trova il modo di svolgere la sua lezione illustrando il bene con esempi di male.

Riportata nell'ambito del classicismo pariniano, l'ironia del *Giorno*, lungi dall'apparire un contrario, per definizione, della poesia, o un razionalistico impedimento al possesso di una « bastante forza di passione e sentimento per esser vero poeta »⁴, assume l'aspetto di una grande licenza che il poeta si sia preso nel fare uso continuato di una figura per lo più usata incidentalmente. In effetti, è la maggiore licenza che il classicista Parini si sia concesso. Quella eroicomica era autorizzata dal Tassoni e dal Pope. Come il Parini stesso fa nei *Principii* menzionando il Tassoni, poteva essere considerata classica. Questa ironica, invece, era priva di autorizzazioni altrettanto valide. Era la nota originale, la novità immessa nel corpo della tradizione. Era un atto classicistico di coraggio, che poteva compiere solo un poeta fiducioso in propri sperimentati mezzi e consapevole del tempo in cui operava. Ci siamo più volte riferiti alla sorprendente complessità culturale di questo o quel momento dell'arte pariniana, complessità che a volte si manifesta in una sorta di estensione temporale, di tempi culturali « simultaneamente presentati ». Esemplare in questo senso il neoclassicismo della produzione matura e ultima, che possiamo considerare non solo sostanziato di classicismo arcadico, ma addirittura arretrabile al Cinquecento, per rifare il verso al Carducci, in alcune sue motivazioni di fondo. La licenza ironica del *Giorno* è uno dei risultati massimi del classicismo settecentesco e insieme il massimo segno della sua dissoluzione. Ciò che costituisce l'originalità del poeta, costituisce anche la sua modernità.

Questa modernità, se ci poniamo a valutarla dall'esterno della tradizione che l'ha generata, ce la rendiamo di difficile comprensione. D'altra parte, l'aver ricondotto l'ironia pariniana nei suoi termini retorici non deve dispensarci dall'indagare con mezzi meno approssimativi (la « riflessione » ostile alla « fantasia ») sugli stimoli extraletterari che possono avere indotto il poeta a darle tanto rilievo sul piano delle scelte formali. L'indubbia presenza della ragione in tanta letteratura del Settecento deve servirci per caratterizzare storicamente questa letteratura, non per condannarla in via pregiudiziale. Il Parini ricorre all'iro-

⁴ È la nota frase, già citata, del Leopardi.

nia perché ha un culto razionalistico della tradizione classica. Ma ricorre all'ironia anche perché in essa trova il modo di portare a livello di equilibrata espressione una materia passionale che altrimenti avrebbe generato sproporzioni e dismisure veramente irrimediabili.

Non vogliamo, in altro senso, considerare il Parini dall'esterno del suo classicismo. Ma i ragionamenti di Freud sulla psicogenesi dei motti di spirito, e sul risparmio nel costo psichico della inibizione, possono esserci di pertinente aiuto nell'indagare sul processo creativo del *Giorno*⁵. Diciamo anzi che il triangolo freudiano, costituito dall'autore di una spiritosaggine indirizzata al conseguimento di un fine, la persona presa ad oggetto di aggressività ostile o erotica, e la terza persona che ascolta, si può vedere rispecchiato in quello dell'autore del *Giorno*, Giovin Signore o Nobiltà, e lettore. Il poeta, trovando il suo impulso aggressivo impedito da inibizioni esterne ed interne, chiama in aiuto il lettore e colpisce la nobiltà col suo discorso spiritoso.

Un discorso ironicamente continuato come quello del Parini non viene preso in esame da Freud tra le forme tecniche della espressione spiritosa. Ciò non toglie che quello che egli dice sulle arguzie, facezie, barzellette, giochi di parole e via di seguito, possa essere utilizzato a chiarire il procedimento antifrastico del *Giorno*, che nella sua sostanza appare fondato proprio su un risparmio di inibizione. Supponiamo con Freud un impulso a insultare una certa persona, fortemente impedito, oltre che da generiche condizioni esterne, da sentimenti di correttezza sociale e di convenienza estetica. Se ci si presenta la possibilità di cavare un'espressione spiritosa dal materiale di parole e di pensieri disponibili per l'oltraggio, abbiamo forza sufficiente per superare l'inibizione⁶.

⁵ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig und Wien, Deuticke, 1905.

⁶ S. Freud, *Der Witz*: « Es bestehe die Strebung, eine gewisse Person zu beschimpfen; dieser stehe aber das Anstandsgefühl, die ästhetische Kultur, so sehr im Wege, dass das Schimpfen unterbleiben muss; könnte es z. B. infolge einer veränderten Affektlage oder Stimmung durchbrechen, so würde dieser Durchbruch der schimpfenden Tendenz nachträglich mit Unlust empfunden werden. Das Schimpfen unterbleibt also. Es biete sich aber die Möglichkeit, aus dem Material der zur Beschimpfung dienenden Worte und Gedanken einen guten Witz zu ziehen, also Lust aus anderen Quellen zu entbinden, denen die nämliche Unterdrückung nicht im Wege stehet. Doch müsste diese zweite Lustentwicklung unterbleiben, wenn nicht das Schimpfen zugelassen würde; sowie letzteres aber zugelassen wird, ist mit ihm noch die neue Lustentbindung verbunden. Die Erfahrung am tendenziösen Witz

Il poeta che nutre nei confronti della nobiltà gli egualitari sentimenti espressi nel *Dialogo*, si sente impedito nella liberazione del suo impulso aggressivo. Ricorrendo alla formula del dire una cosa mediante il contrario, supera l'inibizione. E chissà che all'attenuarsi della sua tensione polemica non abbia contribuito, nel corso politico degli avvenimenti, il consenso nobiliare e governativo all'opera sua, il successo delle due parti pubblicate. Con questo consenso, con questo successo venivano a cadere in buona parte le inibizioni di ordine esterno, dal momento che, seguitiamo con Freud, nel discorso spiritoso c'è sempre alcunché di ribelle e l'invettiva verbale, adatta a una società civile, può sostituire la violenza vietata dalla legge. Il motto di spirito « tendenzioso », *der tendenziöse Witz*, è agevolato dall'intento di rendere possibile l'aggressività o la critica nei confronti di persone di elevata posizione sociale, le quali si arroghino l'esercizio dell'autorità. In questo caso, il motto di spirito rappresenta una ribellione contro l'autorità e un modo di affrancarsi dalla sua oppressione⁷.

Al piacere che si può provare negli atti di ribellione è legato il fascino delle caricature. L'uso dell'ironia, dell'antifrasi, della caricatura, dello scherzo, tutto ciò che costituisce l'aspetto spiritoso o « piacevole » dello stile pariniano starebbe a testimoniare un intento di esercitare violenza sulla nobiltà. Il discorso complessivamente ironico del *Giorno* dimostra una indubbia deviazione dal normale modo di pensare. Questa deviazione comporta una serie di scelte stilistiche. Indubbiamente, il Parini è ricorso a tali scelte perché esse gli hanno reso possibile la soddisfazione di un impulso che trovava ostacoli nel suo diretto esplicarsi. Lo stile ironico del Parini aggira un ostacolo e trae piacere da una fonte che l'ostacolo rendeva inaccessibile. Ma c'è di più. Freud pone in rapporto di somiglianza il meccanismo del discorso spiritoso con quello del sogno. Spiritoso è l'uo-

zeigt, dass unter solchen Umständen die unterdrückte Tendenz durch die Hilfe der Vitzeslust die Stärke bekommen kann, die sonst stärkere Hemmung zu überwinden. Es wird geschimpft, weil damit der Witz ermöglicht ist ». Questo esempio, dalla edizione di Frankfurt am Main und Hamburg, Fischer, 1963, p. 110.

⁷ S. Freud, *Der Witz*, Frankfurt am Main und Hamburg, Fischer, 1963, p. 84: « Die Werhinderung der Schmähung oder beleidigenden Entgegnung durch äussere Umstände ist ein so häufiger Fall, dass der tendenziöse Witz ganz besonderer Vorliebe zur Ermöglichung der Aggression oder der Kritik gegen Höhergestellte, die Autorität in Anspruch nehmen, verwendet wird. Der Witz stellt dann eine Auflehnung gegen solche Autorität, eine Befreiung von dem Drucke derselben dar. In diesem Moment liegt ja auch der Reiz der Karikatur » etc.

mo civile e raffinato che si rivolge a persone civili e rischia di non essere compreso. Ma il procedimento del suo discorrere non è privo di rapporti con quello dell'uomo che sogna, il quale anche procede per abbondanti opposizioni. Altro che « riflessione ». Il sogno presuppone una disintegrazione delle attività mentali, una cessazione di critica. Ora, sarebbe assai spiritoso da parte nostra se dicessimo che il « sogno » del *Giorno*, l'impressione che il poema ci dà, a lettura finita, di avere fatto un sogno, ha una precisa motivazione psichica oltre quella razionalistica e culturale a cui si è accennato. Quello che più interessa è che le analisi di Freud ci consentono di considerare il discorso ironico del *Giorno* come un fenomeno potentemente motivato da quanto di più umano, profondo e per molti aspetti istintivo si possa concepire. Al tempo stesso, ci confermano nel riconoscimento di una effettiva forza aggressiva, presente in esso almeno al momento della concezione del poema e della escogitazione tecnica della forma antifrastrica. Vorremmo infine aggiungere che la pertinenza delle osservazioni freudiane può anche essere considerata sul piano della grande tradizione europea dei moralisti, degli « scienziati del cuore umano ». Al pensiero di Freud non è certo estraneo il tema del piacere e del dolore, come non sono ignoti i termini settecenteschi nei quali esso venne svolto.

Rifacciamoci ora alla felice definizione carducciana di un Parini « plebeo ». Il giovane prete che entra in casa Serbelloni, anche se può dirsi plebeo solo per modo di dire, a contatto quotidiano con diversi rappresentanti di una classe sociale superiore alla sua, messo in condizione di cimentare la sua intelligenza nello studio di un campionario umano quanto mai significativo del cosiddetto bel mondo, riceve il trauma determinante il resto della sua vita, quello per cui a livello d'inconscio matura un impulso aggressivo e a livello di coscienza il proposito di scrivere il *Giorno*. Comincia col meditare sulla offensiva diversità che i nobili mostrano di sentire rispetto a lui e su quella che egli sente rispetto a loro. Comincia col ricercare forme di discorso che gli permettano di dire quello che non potrebbe se non a prezzo della vita civile che intende costruirsi. Affronta il tema della diversità di classe nel *Dialogo sopra la nobiltà*, con i mezzi dei quali al momento può disporre, prima di avere teorizzato nella schiettezza del parlar milanese l'antitesi all'affettato uso del toscano, avendo appena letto o leggendo in traduzione il *Saggio sopra l'uomo*, forse non avendo ancora letto il *Riccio rapito*. Non è ancora divenuto cittadino milanese. Scrive senza equilibrio, fra passione e toscaneggiante, rudimentale lingua classicistica. Intanto legge gli stessi libri che leggevano i nobili, dapprima intimidito dalle loro ostentazioni di cultu-

ra, presto scaltrito nello scoprire quanto in questa cultura sia di affettato, di apparente, tutt'altro che disposto a guardarsi « dal tossico mortal che fuori esala / dai volumi famosi », sempre più convinto « che ciascuno de' mortali all'altro è pari ». Apprende a distinguere sempre meglio fra chi è « caro a la natura e caro al cielo »⁸ e chi non lo è. Ai nobili che nella casa ducale gli recitano davanti la commedia della non-vita, per un verso si sente inferiore, e per un altro superiore. Come inferiore ha l'impulso di odiarli. Come superiore quello di fargli la lezione.

La superiorità che il Parini sente di avere nei confronti dei nobili è un sentimento complesso, fatto di ferezza culturale, orgoglio morale e conoscenza di una « vera nobiltà » da non confondere con quella del sangue e tanto meno con quella dei compri onori⁹. Una vera nobiltà concepita non senza letteratura, che si sostanzia non solo di specifiche dispute settecentesche ma anche di numerose e magnanime affermazioni sul vecchio tema del cuor gentile. L'inferiorità è un sentimento meno complesso, fatto più che altro di sospetto, irritazione di vedersi tenuto a cortese distanza, dolorosa consapevolezza di somigliare a chi « gli atti e gli accenti ancor serba del monte ». Il mito della rustica patria secondo natura, per cui il « milanese di Bosisio » idealizza il vago Eupili, ha origine da questa dolorosa consapevolezza. In ogni modo, sia per il primo sia per il secondo verso, l'ironia si presenta come la scelta adatta. È un doppio motivo che induce il Parini a dilatare l'ironia in misura classicisticamente eccezionale fino alle dimensioni di un intero, pluripartito poema. Per il « plebeo » inconsciamente inclinato alla aggressione della nobiltà, la dismisura retorica dell'ironia diviene mezzo di misura polemica e di liberazione psichica. Per il precettore spontaneamente inclinato all'atto pedagogico, mezzo di misura didascalica.

Non si può rilevare un eccesso di violenza verbale nel *Dialogo sopra la nobiltà*, rispetto alla prudenza, all'equilibrio espressivo del *Giorno*, se poi si critica ciò che è servito al raggiungimento di questo equilibrio. Per il Parini il problema non era quello di dare forza sentimentale e fantastica alla descrizione di una materia riluttante e fredda, ma quello di porre un freno ai possibili eccessi di una profonda energia. Non avrebbe tanto aspirato, per tutta la vita, a una condizione di savia mediocri-

⁸ *Il mezzogiorno*, vv. 993-1020. Non è forse privo di significato che il passo termini con la classicistica similitudine delle api, presente anche nel *Saggio sopra l'uomo* del Pope.

⁹ Si veda in proposito L. Poma, *Stile e società nella formazione del Parini*, cit.

tà, se non avesse visto in questa un bene da raggiungere e da difendere. La sua saggezza è una conquista. Lo sdegno plebeo, provato in casa dei nobili, gli viene confermato dal progressivo diffondersi dei « lumi ». Sente dentro di sé quello che viene svolto in grandi temi di pensiero. La nativa inclinazione all'oratoria pedagogica è anch'essa una « passione ». Il giovane professore plebeo che entra in casa Serbelloni, non ha, per riuscire poeta, il problema di accendersi ulteriormente. Arde più che abbastanza, e se qualcosa deve ricercare, è il modo di porre un freno alle sue possibili intemperanze. Dietro, dentro l'ironia del Parini, più che un freddo proposito di riflessione, c'è una forza da domare. Si potrebbe perfino dire, basta intendersi, una forza della natura, dal momento che la conferma di essere nel vero non gli viene soltanto dagli elementi di cultura che siamo soliti riferire all'illuminismo, ma in primo luogo da quelli sui quali poggia una concezione dell'ordine naturale, ampiamente dimostrata e perfino poeticamente autorizzata, che egli fa sua e nella quale crede.

Le passioni, dunque, di un professore plebeo in una casa di nobili. È di questa materia umana che si alimenta l'ironia del *Giorno*. Può darsi, anzi è certo, che nel tempo intercorrente fra concezione del poema e composizione dei primi passi della *Notte* l'impulso aggressivo da cui nasce il motivo polemico si attenui. Gli anni consumano, ma fino a un certo punto, quanto dell'iniziale sdegno è da ricondursi a una genesi privata, al « trauma » di cui si è detto. Tale attenuarsi va considerato con cautela, poiché l'impulso sdegnoso è così forte da garantire proporzioni non sottovalutabili anche agli ultimi accenti di polemica. L'intelligente favore dei Trasformati, i consensi governativi, la colta comprensione dei nobili milanesi non devono farci dimenticare il valore storico di una satira come quella del *Mattino*, che si manifesta venticinque anni prima della rivoluzione. Inoltre, accanto alla qualità politica della satira pariniana permane viva e inalterata quella propriamente moralistica, ossia ciò che della polemica antinobiliare è rivolto contro il falso, contro l'uomo che offende le leggi della natura, qualità preminente rispetto alla politica. Più che certo, è che non si estingue la vena oratoria del professore. Il fondamentale istinto pedagogico del Parini, dato di natura, di educazione scolastica e religiosa, corroborato dalle turbe psichiche, nel verso della superiorità, del medesimo insieme di esperienze da cui si genera lo sdegno distruttivo, trova semmai negli anni, nelle documentate vicende della vita e nell'evolversi storico dei costumi, modi e occasioni di continua crescita.

Si è detto che il vero limite della poesia del Parini è la sua intima oratorietà. Il teorico distingue fra vera e falsa oratoria, sa che si può fare della vera oratoria in stile etico milanese, ma il poeta si trova spontaneamente a suo agio quando può comporre in tono allocutorio, rivolgendosi a qualcuno o a qualcosa. Non di rado l'inclinazione oratoria si risolve, come si è notato, in eccesso di ornamenti figurativi più che in elevazioni di tono o alzate di voce. Il *Giorno* è parlato. La finzione del Giovin Signore comporta l'esistenza di un termine di allocuzione. Quantunque il modo pedagogico assicuri all'oratoria pariniana una particolare modestia di grado, l'adottato genere didascalico non può di per sé costituire un freno alle sempre possibili esagerazioni in senso oratorio. La doppia lezione che il precettore si accinge a fare sul dritto e sul rovescio del proprio discorso è irta di eloquenti pericoli. Tradizione didascalica e vocazione individuale si uniscono, generano così facendo una delle condizioni fondamentali alla buona riuscita dell'opera, ma generano anche l'interno elemento di contrasto che può corrompere l'opera o indirizzarla a errati fini. Come in senso psicologico l'ironia interviene a mutare in efficace polemica uno sdegno informale, così in senso retorico interviene a mutare l'impulso oratorio-pedagogico in equilibrio di discorso didascalico. Sul piano del genere che domina la costruzione del *Giorno*, l'ironia è il vero freno dell'arte, il mezzo tecnico che oppone il giusto grado di resistenza, l'esercizio in cui una passione trova la sua regola. Le passioni non devono essere annientate. Devono essere ben indirizzate e regolate. Quella della eloquenza pedagogica trova nella figura dell'ironia freno e guida. Così la lunga lezione antifrastica in cui consiste il *Giorno* ha modo di diffondersi edificante e piacevole, utile e varia, spiritosa e aggressiva nell'armonia di un intero poema la cui novità viene concepita nel rispetto di una grande tradizione. Complessità ed equilibrio si realizzano in una sintesi obiettivamente ammirevole.

ALCUNI CARATTERI DI UN POEMA-SAGGIO

Non è da escludere che il nostro apprezzamento dell'ironia pariniana valga quanto il sospetto, di origine romantica, in cui essa è stata lungamente tenuta. Particolari condizioni di cultura operano oggi su di noi, come ieri hanno operato su altri. Ma sarebbe strano se a un poema come il *Giorno*, uno dei grandi libri della storia, quantunque incompiuto, il che poco ci turba, non facessimo l'omaggio che il tempo ci suggerisce di fare. Questa classicistica ironia che dissolve e conclude tutto un modo di concepire l'arte e la vita, questa misurata energia che illumina l'Uomo e lo fissa in una galleria di ritratti indimenticabili, per non dire ad alcune sue metastoriche responsabilità, oggi ci appare viva non solo per le ragioni alle quali abbiamo cercato di riferirci, ma anche per quella di una modernità pura e semplice, ossia per il fatto che giunge a toccarci come una virtù che si sia legata in modo extratemporale col prezioso corpo di un poema-saggio. Della mitologia pariniana, oggi, non resta più nulla. Ricostruiamo a fatica la realtà sociale in cui il poeta visse, il signorile costume che egli dipinse. Rievochiamo il suo classicismo come un aspetto di una storia conclusa. Non abbiamo norme etiche dalle quali risalire a un'idea di Natura simile alla sua. Eppure il *Giorno*, con i suoi connotati, appunto, di poema-saggio, ci sembra meno antiquato di tante opere cronologicamente a noi più vicine. Il modo in esso illustrato di aggredire una realtà, di fare conoscitiva violenza sopra un insieme di consuetudini, sembra poterci aiutare alla soluzione di odierni problemi.

Fra l'ironia del Parini e ciò che oggi siamo soliti intendere con la stessa parola intercorre anche, come si è detto, un rapporto di estraneità. Forse la differenza fondamentale è questa, che l'ironia novecentesca è assai spesso un modo di manifestare distacco da quello che si fa, o da

se stessi, o da quello in cui si crede, ammesso che in qualcosa si creda, comunque da ciò che per ognuno di noi può costituire una parvenza di « bene » in un mondo in cui male e bene, vero e falso hanno perduto molti antichi segni distintivi; mentre l'ironia del Parini non è mai rivolta contro quello che per il poeta è materia di fede e manifesta tutt'altro che disimpegno o distacco dalle opere che egli viene componendo. Il Parini sarebbe stato ironico in senso novecentesco se avesse ironizzato il *recto* del proprio discorso, la Natura, l'eguaglianza fra gli uomini, la moralità del « me non nato a percolere », di tante altre simili affermazioni, e non il *verso*. La sua antifrastica ironia, invece, retoricamente sempre controllata, autoironia solo per episodi, risparmia, anzi tutela le sante leggi della Natura e appare chiaramente rivolta contro i militanti del male, come strumento per conoscerli e come arma per colpirli. Il Parini è un uomo di fede. Nel *Giorno* non ironizza nemmeno il matrimonio, dal momento che quello che prende in giro è la corruzione, la violazione del vagheggiato istituto.

Nonostante ciò, l'ironia del *Giorno* continua a sembrarci direttamente suggestiva e il poema, nel suo complesso, ci sembra moderno anche per il suo carattere di opera « impegnata », chiaramente dotata di un valore politico, orientata secondo una « ideologia » che tollera di essere commentata in base ad esperienze del nostro secolo. Anche per questo aspetto, è opportuno distinguere e indicare dei limiti. Il Parini è indubbiamente un uomo che ha una sua coscienza politica e che si conduce politicamente nella città in cui vive. Questa città è uno dei centri maggiori dell'illuminismo europeo. Egli partecipa alle dispute che vi si fanno, esprime i suoi pareri sugli esperimenti e sulle riforme che vi si attuano, propone soluzioni, compie di volta in volta scelte difficili e responsabili. Unisce per di più la sua opera maggiore a una polemica diffusa e di vasta portata storica come quella contro la nobiltà e precisa localmente questa polemica sul piano della lotta al dispotismo intermedio. Molti spiriti illuminati, anche fra i nobili, condividevano le sue opinioni, però è lui che nel '63 firma il *Mattino*. Disconoscere o deformare il valore politico del *Mattino* e del *Mezzogiorno* sarebbe ingiusto e criticamente assurdo. Tuttavia, se nel porre in evidenza questo valore ci riferiamo, sia pure inconsciamente, ai significati novecenteschi di parole come « riforma » e « rivoluzione » oppure intendiamo la fase neoclassica dell'arte pariniana come una testimonianza di attenuata tensione politica, o addirittura d'involuzione, e contrapponiamo la *Notte* e le ultime odi al *Mattino* e alla *Salubrità dell'aria*, rischiamo

di non poter comprendere nei suoi giusti termini e nel suo autentico vigore la politicITÀ del *Giorno*.

Abbiamo citato anche noi la nota strofa dei *Ciarlatani*, che contrappone il filosofo degno di fede al falso filosofo:

Un filosofo viene
tutto modesto, e dice:
– Bisogna a poco a poco
pian pian, di loco in loco
levar gli errori dal mondo morale:
dunque ciascuno emendi
prima sé stesso, e poi de gli altri il male. –
Ecco un altro che grida:
– Tutto il mondo è corrotto;
bisogna metter sotto
quello che sta di sopra, e rovesciare
le leggi, il governare;
non è che il mio sistema
che il possa render sano. –
Credete al primo; l'altro è un ciarlatano.

Da una parte si insiste sul « poco a poco », dall'altra sul « metter sotto / quello che sta di sopra ». Questo è vero. Ma è anche vero che i due filosofi vanno considerati nel senso delle contrapposizioni che seguono: i due frati, i due medici, i due poeti, i due amanti. Il « gradualismo » del primo filosofo e il « massimalismo » del secondo non sono tanto caratterizzazioni politiche, quanto caratterizzazioni morali, pitture di due caratteri, di un savio e di un fanatico. Il fine del vero filosofo è quello di levare gli errori dal mondo morale, non solo « a poco a poco », ma anche, illuministicamente, « di loco in loco ». Il Parini, che in vita non si pose mai problemi teorici di condotta politica, qui, più che fare una professione di fede riformistica (che come tale, oltre a tutto, non sarebbe stata recepita), fa una diagnosi moralistica in materia di vero e di falso. Come sempre, se giunge alla politica, vi giunge muovendo dal terreno della morale. Il suo obiettivo è quello di emendare « prima sé stesso, e poi de gli altri il male ». Se questa opera di emendamento, dati i tempi, le ostilità che incontra e il modo in cui viene condotta acquista anche un valore politico, il moralista non si esime dal rendersene consapevole e responsabile. Quando fu chiamato alla Municipalità, il Parini non venne meno a quello che riteneva un dovere scaturito da una lunga milizia letteraria e morale. Accettò delle responsabilità. Ma reagì quando vide dissociarsi la prassi politica e

amministrativa dalla morale che professava. Il « filosofo », infatti, è un portatore di valori politici, non un politico egli stesso. È un politico indiretto. Non può e non deve distinguere, perché, se distinguesse, riuscirebbe forse politicamente più efficace, tempestivo o preciso in questa o quella circostanza, ma non sarebbe più in grado di dare alle proprie adesioni politiche quel peso e quella forza che le rendono significative e tecnicamente politicizzabili, con miglior esito, da altri. Ora il Parini sa bene, e sempre, quali conseguenze possano esser tratte dalle sue affermazioni morali. Ma non è nel senso delle conseguenze politiche che egli svolge le sue lezioni, neppure nei momenti di più scoperta oratoria. Inoltre, il suo modo di concepire moralmente la politica non ha rapporto alcuno con le sintesi etico-politiche che si vedranno esemplificate nel periodo risorgimentale. La sua morale è scienza del cuore umano. Il suo intento è quello di studiare l'uomo e di aiutarlo a rendersi migliore mediante liberazione dai pregiudizi. La sua stessa oratoria è rivolta alla ragione degli uomini, non ai loro sentimenti.

Una politica così fatta di morale, può dimostrarsi approssimativa o velleitaria sul piano delle lotte di potere, delle azioni praticamente rivolte a modificare, rovesciare o conservare le istituzioni, ma non è su questo piano che va giudicata. La politica del Parini, in specie, è una « politica trascendentale », come diceva il Russo. Un valore intrinseco a una serie di atti che si propongono come esemplari in altra sede. La « città illuministica » della quale tanto bene scrive il Binni¹, è sì la Milano occasionale in cui l'abate vive, ma è anche la « patria celeste » del poeta, la figurazione di un dover essere civile da cui una nobiltà emendata dai mali che l'affliggono non risulti esclusa. Una città secondo natura. Ora, il valore politico del *Giorno*, con l'efficacia che può avere avuto al tempo della pubblicazione delle due prime parti, va considerato in questo suo essere presente in un discorso che ha per fine la rimozione di errori, pregiudizi e mali dal mondo morale, da un « cuore » dell'uomo razionalisticamente inteso, oggetto scientifico di studio, dissimile dalla nostra « psiche » meno che dal « cuore » dei romantici. La nobiltà, nel *Giorno*, è più un esempio macroscopico di falso morale che una classe da sbalzare dai suoi privilegi o da sostituire nell'esercizio del potere. E la polemica riuscì tanto vigorosa, e per via indiretta politicamente utile, proprio perché pervenne a dimostrare che si poteva combattere contro un falso, contro

¹ W. Binni, *Giuseppe Parini*, in *Storia della letteratura italiana*, VI, *Il Settecento*. Direttori: E. Cecchi, N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1968.

una mascherata, contro una folla di involucri corporei dentro i quali era morto, storicamente, l'uomo. Per inciso, si noti come l'acuto senso della maschera, del teatro, delle caricature, che il poeta rende palese già nei noti componimenti del suo periodo di formazione, in parallelo ai suoi primi esercizi di discorso antifrastico, trionfi proprio nella *Notte*.

Il fatto è che più ancora che per l'uso dell'ironia, o per il suo intrinseco valore politico, il *Giorno* ci appare moderno per il modo che esemplifica di operare letterariamente su una materia contemporanea. La sfuggente, problematica, *in fieri* contemporaneità è sempre una realtà di crisi. Possono esserci periodi nei quali il tempo storico vistosamente si distingue per eccesso o per difetto dai termini cronologici con i quali ci studiamo di cadenzarlo. Decenni che valgono secoli e secoli che valgono decenni. Ma la contemporaneità è sempre in moto, difficile e fugace, critica per essenza. Il mezzo secolo milanese nel quale il Parini operò è uno dei più densi, ricchi di tempo storico che si siano avuti. Egli affrontò, inseguì la contemporaneità con lo strumento del proprio equilibrio morale, con la facoltà di comporre le sintesi armoniche da tutti lodate. Ma come scrittore, trovò un modo di rappresentarla, di rapirla alla contingenza per consegnarla ai posteri sotto forma di esperienza acquisita, che non solo ci affascina, ma ci sembra addirittura il modo per eccellenza: l'esempio per ogni tempo e per ogni letteratura.

Si pensi, a questo proposito, a quanta parte del *Giorno* sia legata a un episodio di costume come quello del cicisbeismo, limitato nel tempo e nello spazio, di per sé storicamente irrilevante o quasi. Esso è addirittura fra i motivi maggiori del poema-saggio. Il ritornello dell'altrui sposa, pudica per ironia, cerimoniosamente cara al Giovin Signore, ha il compito di sottolineare lo svolgimento di un tema fondamentale, che muovendo da un'occasione duri fra i conduttori dell'intero discorso poetico.

A dare a questo tema tanto rilievo, il Parini fu indotto da varie ragioni. In primo luogo, dal sistema « naturale » delle sue idee e delle sue ferme credenze. Se il *Giorno* manca di un complessivo finale nella *Notte*, ha nell'esordio georgico del *Mattino* il giusto, efficace episodio iniziale. Si leva il sole, la natura si desta, gli uomini che vivono secondo natura danno inizio alle loro opere. L'antitesi primaria del Giovin Signore è il buon villano che va al lavoro dietro al bue lento recando sul collo i *sacri* arnesi. La secondaria, il fabbro che riapre la sonante officina. Il buon villano « sorge dal caro / letto cui la fedel sposa e i minori / suoi figlioletti intiepidîr la notte ». Questo letto contadino è

il dritto del rovescio costituito dal letto del Giovin Signore, dai letti signorili ai quali si allude nel corso del poema, e perfino dal canapé, il quale è fama « che talor invidia mosse / anco a i talami stessi ». La legge naturale delle nozze e il godimento naturale del bene famiglia sono offesi dal gioco artificiale del cicisbeismo. Si noti come nel *Mattino* il tema delle nozze violate venga messo in risalto con lo stesso procedimento enfatico con cui è rilevato l'innaturale risveglio del Giovin Signore. Al momento in cui il precettore prende ad ammaestrare il suo discepolo circa i modi da tenere con la « giovane donna d'altrui sposa », è detto:

Sai che compagna
con cui divider possa il lungo peso
di quest'inerte vita, il ciel destina
al giovane signor. Impallidisci?
No, non parlo di nozze: antiquo e vieto
dottor sarei, se così folle io dessi
a te consiglio².

L'espedito enfatico « Impallidisci? / No, non parlo di nozze » è simile a quello dei versi 53-56:

Ma che? tu inorridisci, e mostri in capo,
qual istrice pungente, irti i capegli
al suon di mie parole? Ah, non è questo,
signore, il tuo mattin.

La violazione delle nozze viene messa in diretta corrispondenza con quella del mattino naturale. Nel *Mezzogiorno* la stupida catena della infedeltà che caratterizza il bel mondo viene posta in iniziale rilievo come nel *Mattino* quella generale dell'innaturale vivere contro il corso del sole:

Il marito gentil queto sorride
a le lor celie...
o s'a un marito alcuna
d'anima generosa orma rimane,
ad altra mensa il piè rivolga, e d'altra
dama al fianco s'assida, il cui marito
pranzi altrove lontan, d'un'altra a lato
ch'abbia lungi lo sposo: e così nuove

² *Il mattino*, vv. 277-283.

anella intrecci alla catena immensa
onde, alternando, Amor l'anime annoda³.

A noi può sembrare anche eccessivo un tale rilievo, o almeno sproporzionato rispetto all'idea di Natura, da cui il poeta lo deduce. Nella innaturalità dei legami extraconiugali non siamo propensi a credere con la stessa fermezza. Ma il Parini era indotto a insistere su questo tema anche dal suo particolare « complesso » matrimoniale, cioè dal suo continuo vagheggiare le nozze, non il contatto con persone dell'altro sesso, come un bene da cui era escluso. Nel *Giorno* c'è anche l'apporto umano di questa particolare insoddisfazione. In ogni modo, quello che ci preme è osservare come lo scrittore sia riuscito a rendere memorabile e tipico un episodio di scarsa importanza storica, a eternare la contingenza, diremmo. Il cicisbeismo diventa un simbolo. Chi legge, non lo intende per quello che fu, ma per quello che il poeta lo ha portato a significare.

Graziosamente variato, il ritornello è « la pudica d'altrui sposa a te cara »: un aspetto della contemporaneità, individuato con moralistica acutezza, fissato nella misura di un endecasillabo con una elegante perifrasi, modellato sintatticamente sul latino. Di un endecasillabo come questo, potremmo a nostra volta fare un simbolo stilistico del *Giorno*. Il rapporto fra poeta e mondo contemporaneo, fra osservatore scrivente e oggetti di vita contemporanea si concreta spesso in perifrasi latineggianti che « dipingono » questo o quell'oggetto. Il poeta rapisce un oggetto al flusso del tempo, dapprima percependolo mediante l'organo della vista o quello dell'udito, poi elaborandolo moralisticamente in un giudizio, infine trasmettendolo, più che altro per mezzo di una « pittura », alla terza persona dell'ascoltatore-lettore, che non viene mai dimenticata. Strumenti di tale operazione sono il suo costante sensismo logico, la sua fondamentale disposizione all'oratoria figurata, la sua

³ *Il mezzogiorno*, vv. 49-65. A proposito di questi versi G. Trombatore, consapevole dell'intento pariniano « di contrapporre alla simulazione della vita la vita vera », fa un'osservazione di notevole rilievo: « Qui e altrove è palese un altro dei motivi del *Giorno*: la satira della finzione della vita... Inariditasi la parte sostanziale della vita, ne sono sopravvissute solo le forme, il vuoto cerimoniale, che si è stilizzato in una serie di atti susseguentisi con la monotona solennità di un rito » (cfr. N. Sapegno, G. Trombatore, W. Binni, *Scrittori d'Italia*, antologia per le scuole medie superiori, vol. II, parte seconda, Firenze, La Nuova Italia, 1941). Tale motivo ci sembra che superi le dimensioni di questo o quell'episodio, per investire l'intero poema, anzi l'intera moralità « naturale » del poeta.

scienza morale, il suo culto milanese delle cose « tali e quali sono », il suo aggressivo ricorso allo scherzo verbale. Se c'è un'opera in cui uno scrittore si sia calato per intero, nella pienezza dei suoi mezzi, questa è il *Giorno*. Tutti gli elementi della complessiva figura del Parini, quelli che siamo venuti sparsamente rintracciando, e quelli ai quali abbiamo fatto rimando, esplicito o implicito, sono presenti nella sua opera maggiore. Ma il suo strumento principale, al punto in cui l'operazione si compie e il ratto al tempo si fa stile, è la lingua poetica che egli è venuto formandosi, questo milanese classicistico modellato sul latino attraverso una tradizione toscana fondata sul Cinquecento. Quando in un endecasillabo, quando in mezzo, quando in una sequenza di più versi, gli oggetti contemporanei sono incastonati in perifrasi che possono raggiungere l'elegante nitore del caffè (« la nettarea bevanda ove abbronzato / fuma et arde il legume a te d'Aleppo / giunto e da Moca », *Il mattino*, vv. 140-142) o della pasta di mandorle (« il macinato di quell'arbor frutto / che a Ròdope fu già vaga donzella, / e chiama in van, sotto mutate spoglie, / Demofoonte ancor, Demofoonte », *Il mattino*, vv. 268-271), la concinnità della pipa esotica (« la fumante canna », *Il mezzogiorno*, v. 1079) o dello stesso caffè (« la bollente bevanda », *Il mezzogiorno*, v. 1071), la minuziosa complessità del gioco del tric-trac:

Là bipartita tavola prepara
 ov'ebano ed avorio intarsiati
 regnan sul piano; e partono alternando
 in dodici magioni ambe le sponde.
 Quindici nere d'ebano girelle
 e d'avorio bianchissimo altrettante
 stan divise in due parti; e moto e norma
 da due dadi gittati attendon, pronte
 ad occupar le case, e quinci e quindi
 pugnar contrarie⁴.

Con simili perifrasi, il Parini non affronta solo gli oggetti-oggetti, ma gli usi, gli atteggiamenti, i movimenti, le scene varie della vita contemporanea. È la sua latineggiante sintassi perifrastica che rende oggettive le cose. La citata « bollente bevanda » è bollente perché fa parte del rito mondano del caffè. Essa si può bere con o senza zucchero, a libera scelta:

⁴ *Il mezzogiorno*, vv. 1146-1155.

Or la piccola tazza a te conviene
 apprestare, o signor, che i lenti sorsi
 ministri poi de la tua dama ai labbri;
 or memore avvertir s'ella più goda,
 o sobria, o liberal, temprar col dolce
 la bollente bevanda; o se più forse
 l'ami così, come sorbir la suole
 barbara sposa

Però sempre bollente, a lenti sorsi, in piccole tazze: scelte obbligate, sottraendosi alle quali si farebbe la figura di chi « gli atti e gli accenti ancor serba del monte ». Di carattere perifrastico oggettivante è nella *Notte* la presentazione del palazzo signorile, il più signorile di tutti, in cui si celebra il rito dei riti, il ricevimento alla corte della prima signora della città:

Loco è, ben sai, ne la città famoso,
 che splendida matrona apre al notturno
 concilio de' tuoi pari, a cui la vita
 fôra senza di ciò mal grata e vile⁵.

Perifrasticamente oggettivate sono perfino le Muse:

Figlie de la Memoria, inclite suore,
 che invocate scendeste, e i ferì nomi
 de le squadre diverse e de gli eroi
 annoveraste ai grandi che cantâro
 Achille, Enea, e il non minor Buglione⁶.

Il poeta le invoca in eroicomico aiuto, apparentemente secondo convenzione, in realtà oggettivandole, per coerenza stilistica, e come fissandole in una « stampa del Settecento »: buone anche loro per ornare certi salotti, quanto le immagini esotiche, estremamente alla moda, che in essi per l'appunto si alternavano a quelle di soggetto mitologico o di generica derivazione classicistica, tipo la barbara sposa che beve il caffè senza zucchero.

allor che, molle assisa
 su' broccati di Persia, al suo signore
 con le dita pieghevoli 'l selvoso
 mento vezzeggia, e, la svelata fronte
 alzando, il guarda; e quegli sguardi han possa

⁵ *La notte*, vv. 149-152.

⁶ *Il mattino*, vv. 829-833.

di far che a poco a poco di man cada
al suo signore la fumante canna⁷.

Le immagini esotiche e le allusioni a lontani paesi, che contribuiscono a dilatare il sorriso del *Giorno* in uno spazio fra l'immaginato, il letto sui libri di attualità, e il sentito raccontare, certo apparivano al signorile pubblico del Parini ardite e moderne. A questa facoltà di aggredire il presente e di fissarlo in immagini va in parte ricondotta anche la politicità del *Giorno*. Il moralista che studia l'uomo, ed esprime con gusto figurativo i risultati dei suoi studi, spinge questi tanto a fondo da toccare la sostanza politica dell'uomo che ha davanti, la negativa sostanza storica delle persone che poi, sotto la penna, gli diventano caricature. E moralmente giudicando, ossia entrando in discorso sul presente, compie un atto di valore politico. Ma lo strumento maggiore di cui si vale, come si è detto, è la sua lingua poetica: questa lingua classicisticamente costruita con gli elementi di una lunga tradizione umanistica, fondata su Orazio e Virgilio, confermata dall'*Arcadia*, in via di ricevere un'ennesima autorizzazione dal neoclassicismo. Riprendiamo ad esempio il caffè, oggetto presente, alla moda per eccellenza:

la nettarea bevanda ove abbronzato
fuma et arde il legume a te d'Aleppo
giunto e da Moca,

Il lessico è di evidente tradizione classicistica. *Nettarea bevanda*. La sintassi, segnata dall'inversione *il legume a te d'Aleppo / giunto*, non è neanche latineggiante: è latina. Inoltre la tradizione viene semanticamente evocata dall'aggettivo *nettarea* e dalla « sacra » coppia di verbi preziosamente, non solo eufonicamente, congiunti: *fuma et arde*. Tutto questo, per dire il caffè: un caffè così ben detto, che risulta per quel che è anche se non appartiene alla famiglia dei legumi. Ora il Parini era cauto nell'uso dei neologismi, per molte ragioni. Temeva la loro precarietà. Di conseguenza, preferiva le parole di lunga e sperimentata tradizione, perché nella durata di queste brilla un riflesso di quella eternità verbale a cui non può non mirare un poeta che non sia del nome indegno. Tendeva a limitarsi ai nomi propri, *Aleppo*, *Moca*, *California*, *Messico*, significativi a sufficienza di per sé, oppure sceglieva le parole che anche per eufonia fossero più facilmente inseribili in un contesto

⁷ *Il Mezzogiorno*, vv. 1073-1079.

di consorelle meno esposte alle inclemenze del tempo: *canapé, tupé*, lo stesso *caffè*. Ma non solo per questo ricorreva alle sue classicistiche perifrasi. Più che altro gli interessava l'effetto che scaturiva dall'accostamento fra cosa presente e locuzione tradizionale. La lingua morfologicamente classicistica e classicisticamente articolata gli serviva per catturare gli oggetti del presente e per sottrarli al tempo. Era il suo mezzo e il suo modo di eternare il contingente. Insieme, era la possibilità di procedere a minuscoli e particolari eroicomicizzamenti, armonizzabili con i maggiori sul rovescio antifrastico del complessivo discorso. Dalla perifrasi dell'abbronzato legume il caffè viene anche eroicomicizzato.

L'urto fra cosa d'oggi e locuzione tradizionale o addirittura aulica è uno dei mezzi del discorso comico: precede il Parini e lo segue. Per un esempio, richiamiamoci a uno scrittore che per non pochi aspetti possiamo considerare l'ultimo moralista della tradizione meneghina: Carlo Emilio Gadda. In uno dei « disegni » più incisivi dell'*Adalgisa*, il Gadda, prendendo in giro il mito della pulizia domestica, e le manie della nuova « nobiltà » borghese, celebra i fasti della « Confidenza », ditta specializzata nel lustro delle case per bene. « A lucidare i *parquets*, in casa Cavenaghi, era sempre venuta la ' Confidenza ' ». Gli operai della ditta, li chiama « agenti specializzati », poi « funzionari impareggiabili di Babilonia », infine « alunni, e de' più sagaci e scaltriti, di Hermes carrucolatore ».

Ardeva in loro uno zelo muto, il tacito seme del ribaltamento. Ponevan l'occhio a ogni cosa: la mano, dopo l'occhio. Tanto che, dinamizzandoli l'afflato del dio, in un battibaleno avevano bell'e che messo a soqquadro tutta casa: seggiole, cuscini, tavolini, lettini: la chincaglieria del salotto e il bazar del salone, ...⁸

Qui non abbiamo propriamente un contatto fra cosa del presente e locuzione tradizionale. La tradizione a cui si rifa il Gadda è imprecisa, di ordine idealmente stilistico più che di ordine storico. Lo scrittore che tende a esprimersi espressionisticamente, reinventa la tradizione e si costruisce una lingua astratta, non solo mai parlata da nessuno, ma neppure, a rigore, mai scritta. Una lingua simile a quella usata, incidentalmente e rapidamente, in qualche motto di spirito. Tuttavia, una lingua dotta: nella quale alcuni elementi di remota tradizione classicistica, ridotti al rango di ricordi di scuola, o meglio desunti da un *cursus* scolastico di cui sembri opportuna la caricatura, vengono messi in giocoso

⁸ C. E. Gadda, *Quando il Girolamo ha smesso...*, in *L'Adalgisa* (1944), Torino, Einaudi, 1963, p. 15.

rilievo perché producano un particolare effetto: *Alunni, e de' più sagaci e scaltriti, di Hermes carrucolatore*. Questo carattere dotto della lingua usata, rinviante a un impreciso passato, viene portato dallo scrittore a urtarsi con la effimera realtà dell'oggetto presente. Da una parte, abbiamo un eloquio dotto, addirittura esagerato; dall'altra, l'oggetto di costume denominato la « Confidenza », o meglio i lavoratori della ditta, non chiamati operai, o lavoratori, ma « alunni... di Hermes carrucolatore ». Il nome mitologico acuisce l'effetto risultante. Il quale effetto, in qualche modo, è simile a quello ricavato dal Parini col chiamare il caffè *nettarea bevanda*. Anche il Gadda procede « in suo latino » per minuscoli eroicomicizzamenti di un presente individuato in alcuni oggetti. E questi oggetti tenta di sottrarli alle loro sorti temporali mediante un'operazione di fissaggio linguistico basata sull'uso di locuzioni arcaizzanti. In qualche modo, un urto efficace fra cosa d'oggi e locuzione aulica viene realizzato. E il lettore si sente invitato a condividere il giudizio implicito nella dizione della cosa. Che poi il Gadda si sia giovato del Parini in più di un luogo dell'opera sua, è facilmente dimostrabile. Per esempio, nella seguente rassegna di « imbecilli » novecenteschi:

Nell'ambulacro due campioni di tennis e uno di hocke sbadigliavano, due vincitori di coppe automobilistiche e due giocatori di golf s'erano ficcati le mani in tasca. Sulla fronte d'alcuno, sotto a neri e cresputi capelli, ecco ecco una lieve ruga orizzontale pareva nube sottile, corruccio d'una divinità distratta. Intorno a questi, otto primi premi skiatori fungevano da dèi consentes, troppo numerosi di già per raccogliere, ognuno, una bastevole dose di venerazione dalle menti mortali. Nove skiatrici scorrevano con loro a gambe larghe..., ecc.⁹

I tre campioni che sbadigliano, la volgarità del ficcarsi le mani in tasca o di allargare le gambe in un mondano concilio di semidei, la lieve ruga, la venerazione delle menti mortali: non si può dire che il Gadda non sia consapevole di certe sue operazioni.

Il Parini, propriamente, non tende al comico, né all'esagerazione aulica. Non ha neppure il bisogno d'inventarsi una tradizione, perché se una ne inventa, essa non è di ordine esclusivamente letterario, bensì di ordine soprattutto morale: è la tradizione milanese del realismo etico, quella che porta il volto di Carlo Antonio Tanzi. Tuttavia, sa talmente bene quello che fa, che la tradizione letteraria e linguistica a cui

⁹ C. E. Gadda, *Un "concerto" di centoventi professori*, in *L'Adalgisa*, ed. cit., p. 177; poche righe prima è ricordato con citazione *L'innesto del vaiuolo*.

si richiama sente il bisogno di rilevarla nei suoi connotati classicistici, appunto perché l'effetto della cosa moderna detta anticamente, dell'oggetto frivolo o effimero elevato a migliori sorti temporali risulti chiaro ed « eloquente ». Come le sue perifrasi sono latinisticamente ricercate, così ricercati sono gli innumerevoli latinismi con i quali a livello di lessico sottolinea questo o quel particolare della contemporaneità. Si ricordano in materia le *Lettere di due amici*¹⁰, l'abate Pozzetti e l'avvocato Bramieri, citate anche dal Carducci. Il Fubini¹¹ le riprende per osservare come gli stessi contemporanei del poeta rimanessero colpiti dall'abbondanza dei latinismi nel *Giorno*. Il Parini era criticato « per lo frequente suo costume d'adoperar voci prette latine, riducendole alla desinenza italiana e nulla più ». Esempio, la *testudo* che nel *Mattino* dà forza alla caricatura del maestro di ballo:

Egli all'entrar si fermi
dritto sul limitare: indi elevando
ambe le spalle, qual testudo il collo
contragga alquanto, e ad un medesimo tempo
inchini 'l mento, e con l'estrema falda
del piumato cappello il labbro tocchi¹².

In questo caso non c'è neppure la riduzione alla desinenza italiana: c'è un nominativo latino puro e semplice. Dice il Fubini: « L'atteggiamento del Parini di fronte alla sua materia voleva proprio questo particolare linguaggio ». In qualche modo, infatti, accusarlo di eccessivo latinismo nella costruzione del periodo o nella scelta di alcune parole era come se noi accusassimo il Gadda di avere esagerato nello scrivere « alunni, e de' più sagaci e scaltriti, di Hermes carrucolatore ». Nella conquista letteraria degli oggetti contemporanei, il Parini metteva a massimo frutto il suo classicismo. Tale conquista gli era permessa dalla effettiva esistenza di una tradizione illustre, alla frontiera della quale, vorremmo dire, egli componeva utilizzando un materiale linguistico classicisticamente autorizzato, il cui contatto con le cose del tempo produceva già, di per sé, risultati del tipo che egli ricercava. Era la stessa tradizione classicistica che lo metteva nella felice condizione storica di poter trarre tanti effet-

¹⁰ L. Bramieri e P. Pozzetti, *Della vita e degli scritti di Giuseppe Parini milanese. Lettere di due amici*, Milano 1802.

¹¹ M. Fubini, *Il Parini e il "Giorno"*, cit.

¹² *Il mattino*, vv. 172-177.

ti dal rapporto fra lingua poetica e realtà contemporanea. Ma il fatto che gli stessi lettori del tempo avvertissero in questa lingua alcunché di eccessivo, ci garantisce il grado di coscienza al quale egli operava. Il Parini estraeva dal fondo classico del classicismo settecentesco ciò che più gli serviva, potenziava la tradizione e forte di questa tradizione potenziata aggrediva la contemporaneità. Il suo procedimento non può essere considerato esemplare per ogni tempo perché la condizione principale è che esista una tradizione, rispetto alla quale ci si possa porre in modo analogo al suo. Questa superiore tempestività è ciò che distingue il discorso del *Giorno* da altri simili discorsi, precedenti o seguenti. Altrimenti, si rischia la caduta nel pedantesco o la rarefazione nell'astratto. In sostanza, però, si può osservare che nel *Giorno* il confronto fra discorso dotto, come tale avvertito anche dai lettori del tempo, e oggetti di costume contemporaneo procede senza interruzioni. Una per una, le cose costituenti o adornanti la vita contro natura del bel mondo vengono sottratte agli anni, definite secondo un preciso codice morale, fissate sulle pagine di uno scientifico poema-saggio, come tante farfalle sullo schedario di un entomologo. Morte? Passate ad altra, assai più lunga vita. Da questo continuo confronto, non solo le singole caricature o « pitture », ma la stessa ironia e la stessa forza politica dello straordinario poema vengono messe in luminosa evidenza. Fra vita e letteratura si stabilisce un equilibrio che ci sembra moderno per le stesse ragioni per cui può sembrarci antico perché assai vicino a un modello teorico di perfezione.

IL GIOVIN SIGNORE

Nome riassuntivo della mascherata in cui consiste il bel mondo, discepolo per antifrasi dell'io pariniano, destinatario tipo di un'operazione ironica meticolosamente condotta e sempre più corrosiva, il Giovin Signore giunge al termine della sua giornata ridotto a nulla. « Rendendo piccolo il nostro nemico, inferiore a noi, spregevole o comico, ci procuriamo indirettamente la soddisfazione di sopraffarlo », dice Freud¹. Il Parini, il suo nemico, lo rende vuoto. Fa di lui l'emblema di un vuoto morale. Nome di tutti coloro che hanno scelto l'apparenza contro la sostanza, il teatro contro la vita, l'abbigliata impostura contro la nuda verità, il Giovin Signore si riduce a pura apparenza, esteriorità assoluta. Finisce il *Giorno*, e il suo aggressore lo ha distrutto.

A questo vuoto morale, si è osservato più volte, corrisponde, purtroppo, un vuoto estetico. Il *Giorno* manca di un personaggio principale. Il Giovin Signore potrebbe essere un personaggio negativo, una personificazione della noia, della vanità, della inettitudine a esistere, comunque un carattere. Anche il brutto può essere materia d'arte. Ma il nulla?

Cominciò il Foscolo, come è noto. Dopodiché, su questo tema, infinite variazioni. Sono più personaggi certe figurette minori, per esempio i servi, che il Giovin Signore. Il quale sbadiglia, si veste, va a mensa, va in carrozza, sbadiglia ancora – quanti sbadigli nel *Giorno* – ma non riesce a essere neppure un eroe dell'ozio. Dal nulla non nasce che il nulla.

¹ S. Freud, *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten*, ed. cit., p. 83: «Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuss seiner Überwindung... ».

D'altra parte, non si può negare che tra il vuoto morale del Giovin Signore, e il modo in cui il Parini fa muovere o veste il suo manichino, o meglio fa circolare fra gli oggetti del suo poema questa specie di appendiabiti ambulante, un rapporto di corrispondenza ci sia. Tutto si può dire, meno che fra intenzioni e risultati del poeta sia rilevabile una disastrosa sproporzione. Col Giovin Signore, il Parini ha fatto quello che voleva fare. E allora? Difetto del genere didascalico. Eccesso d'ironia. Difetto, più che altro, d'impostazione poetica. Lo scrittore è coerente, raffinato, malizioso, però a livello di letteratura. La coerenza del *Giorno* impone che il Giovin Signore sia una nullità. Questa nullità si traduce in un vuoto di poesia.

Il discorso da fare, crediamo sia di ordine storico: in qualche modo analogo a quello che si è abbozzato a proposito della ironia. Il *Giorno* non esula dalla poesia. È estraneo al concetto di poesia che si è storicamente formato col romanticismo e che in particolare, in Italia, si può considerare vigente fra i termini non soltanto ideali del Foscolo e del Croce, secondo la tradizione che annovera fra i suoi fondatori il Vico. Questa grande tradizione, per così dire, critico-lirica, si sviluppa contemporaneamente a quelle della narrativa borghese e del moderno teatro drammatico. Narrativa e dramma mettono in risalto il personaggio e ne promuovono il mito. Storie di personaggi sono i romanzi; conflitti di personaggi i drammi; monologhi e sospiri di personaggi i componimenti in versi detti per antonomasia poesie e più tardi liriche. Il mito del personaggio, proiezione letteraria dell'« individuo », opera potentemente nella fantasia dei critici, i quali rileggono le opere del passato con gli strumenti adatti alla cognizione del presente. Si pensi alla lettura borghese della *Commedia* compiuta dal De Sanctis. Pier delle Vigne. Francesca. *L'Inferno* che è « l'uomo compiutamente realizzato come individuo, nella pienezza e libertà delle sue forze ». Al De Sanctis che scrive dell'*Inferno* sfugge più volte l'aggettivo « corpulento ». Dante e Shakespeare, grandi poeti « barbari », forniscono gli esempi di ciò che si deve intendere con la parola personaggio:

Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare.

Il *Giorno* non è un romanzo, non è un dramma, non è un poema lirico o un amplissimo carme. È un'opera di un'altra poesia. Soprattutto non è un poema borghese. È un poema classicistico prerivoluzionario,

un poema aristocratico quale poteva essere concepito da un plebeo. La società di mezzo, con i suoi incipienti ideali, vi è ignorata. Il suo discorso è tipicamente internobiliare: quello di un plebeo nobile di spirito che si rivolge a dei nobili di sangue o di ricchezza. Il suo autore non abbisognava di personaggi, né i suoi lettori li pretendevano. Suo soggetto era l'uomo, e la scienza del cuore umano, nella quale credevano sia l'autore, sia i lettori, chiedeva tipi.

Il Giovin Signore è un tipo. Come seconda persona, ossia come termine di ricezione dell'antifrastica lezione edificante che gli rivolge l'autore, è il maggiore dei tipi che vengono passati in rassegna, il tipo per eccellenza. Se non lo fosse, non avrebbe virtù esemplare, non sarebbe il nobile a cui principalmente è commesso di sostenere l'aggressione alla nobiltà. Tutto quello che fa, o meglio è invitato a fare, deve essere tipico: dal primo sbadiglio, all'ingresso nel palazzo della matrona. Modello e riassunto di nobiltà, sbadiglia, s'inchina, cammina e via di seguito come un singolare collettivo:

Quanta folla d'eroi! Tu, che modello
d'ogni nobil virtù, d'ogn'atto eccelso
esser dei fra' tuoi pari, i pari tuoi
a conoscere apprendi; e in te raccogli
quanto di bello e glorioso e grande
sparse in cento di loro arte o natura².

L'atto d'impostura culturale a cui lo si esorta nel *Mezzogiorno*³, affinché si valga dei « novi sofi » per esibire « de' brevi studi il glorioso frutto », è rappresentativo dell'ignoranza di tutta una classe che intende per cultura la citazione superficiale delle novità. I « volumi famosi » arrivano « per calle obliquo e compri a gran tesoro »: citarli è una dimostrazione di censo e di potenza. L'atteggiamento burattinesco in cui è fissato nel *Mezzogiorno* quando si presenta alla dama, è un'immagine di costume, una « pittura » in cui è raccolta una folla di eroi:

Tengasi al fianco la sinistra mano
sotto il breve giubbon celata; e l'altra
sul finissimo lin posi, e s'asconda
vicino al cor: sublime alzisi 'l petto;

² *La notte*, vv. 351-356.

³ *Il mezzogiorno*, vv. 940-1020.

sorgan gli omeri entrambi, e verso lei
piega il duttile rollo; ai lati stringi
le labbra un poco; vèr lo mezzo acute
rendile alquanto, e da la bocca poi,
compendiata in guisa tal, sen esca
un non inteso mormorio⁴.

Questo modello di comportamento, questo ideale alla cui conquista viene esortato il Giovin Signore, meriterebbe un discorso a sé. È un ritratto vivente, più che una caricatura, ottenuto con un procedimento analogo a quello dell'inclita Nice nel *Messaggio*, basato sulla presentazione « simultanea » di un oggetto complesso. Siamo davanti a uno di quegli oggetti che formano di per sé un tutto specifico e sono insieme resolvibili in vari altri: la mano sinistra, la destra, il giubbone, il finissimo lino, il petto, gli omeri, il duttile collo, le labbra e infine il non inteso mormorio, relativo in parte all'organo dell'udito, come gli altri a quello della vista. Mentre gli oggetti dell'inclita Nice sono enumerati in complimentoso crescendo al fine di ricostruire una particolare figura femminile, quelli del Giovin Signore sono ordinati alla figurazione di un tipo. In più, occasione di Nice è Maria Castelbarco, mentre del Giovin Signore non si sa. Tuttavia il procedimento resta quello di catturare sensisticamente uno o più dati della realtà e di presentarli mediante figurata letteratura ai sensi dei lettori. D'altra parte, la ricostruzione complimentosa della Maria-Nice è anche un'interpretazione del dato reale. Complimento per complimento, sulla Castelbarco viene compiuto un processo di laudativa astrazione. Poniamo questo processo in senso contrario, di ridicolo e di biasimo anziché di lode, e abbiamo la marionetta del Giovin Signore.

Gli oggetti particolari destinati a formare l'insieme della marionetta appaiono scelti secondo un criterio di corrispondenza ad altri oggetti messi in mostra da tanti altri giovani signori. La mano sinistra sotto il giubbone, la destra sul finissimo lino, le spalle alzate e la bocca compendiata in quel modo sono al tempo stesso di un individuo e di una folla di eroi. Ciò che renderebbe singolare il Giovin Signore è semplicemente taciuto. Con questo abbiamo il tipo, e davanti a un tipo, così caratteristicamente ricavato dal vero, elaborato sul reale, non ci sentiamo di ripetere il vecchio discorso circa la freddezza dei tipi contraria al

⁴ *Il mezzogiorno*, vv. 93-102.

calore dei personaggi. Con lo stesso criterio con cui un poeta classicista compone gli attributi della bellezza nel bello di un tutto, il Parini compone quelli di un ridicolo storicamente determinato nel ridicolo di un tutto ridotto a pura esteriorità. Il procedimento idealizzante, di rimando a un modello mediante composizione di particolari tipicamente rappresentativi, avvedutamente scelti, viene rispettato. Nel canto settimo dell'*Orlando furioso* l'Ariosto dedica cinque famose ottave alla costruzione di un tipo ideale di bellezza femminile: Alcina. Comincia con la lunga chioma bionda e finisce con « il breve, asciutto e ritondetto piede ». Tutto il ritratto di Alcina è costruito mediante adunata ed enumerazione di particolari tipici, belli ciascuno di per sé, secondo un criterio rinascimentale di bellezza, che per quanto aspiri all'eterno e all'universale è pur sempre storicamente determinato, e belli nella bellezza del tutto a cui sono ordinati. A rigore, luoghi comuni: chioma bionda, occhi neri, guancia color di rose e di ligustri, naso perfetto, bocca rossa, bianca neve il collo e così di seguito. Luoghi comuni, però, in quanto sono particolari letterariamente, e non soltanto letterariamente (*l'asciutto piede*) indiscutibili: ciascuno il meglio, a diffuso giudizio, della propria categoria. La figura complessiva che risulta dalla loro somma è ideale, ma anche tipica. Alcina è un tipo, un modello, ottenuto mediante un processo di astrazione. Ora il Parini, nel comporre la figura del Giovin Signore, quale risulta nel ritratto citato, e quale meglio risulta dalla somma dei vari e parziali ritratti sparsi nel poema, procede classicisticamente verso un modello. Il moralista coglie tipi nella realtà, e il poeta li addita come modelli da imitare. L'idea del Giovin Signore non è certo quella della bellezza virile. È l'idea dell'apparenza, dell'esteriorità, della nullità umana. L'idea dell'impostore « che da tutti servito a nullo serve ». Ma il modo in cui il poeta attua il suo procedimento di astrazione tipizzante è un altro connotato di coerente classicismo. Il Giovin Signore, da quell'anti-uomo che è, è un ideale a rovescio, un modello negativo, o meglio l'antifrasi di un modello di vita secondo natura. Se conosce incertezze, la maggiore è quella a cui lo costringe il poeta nell'esortarlo alla imitazione di se stesso. Talora, infatti, egli si sdoppia: è il discepolo dell'antilezione ed è il modello che il discepolo deve imitare.

Questo processo di astrazione e questo chiamare il Giovin Signore a rappresentare una folla di eroi non devono far pensare che il Parini venga meno al suo realistico intento di dire le cose come sono. Il realismo del Parini è un modo di guardare alla vita, più ancora è un modo di comportarsi moralmente, e perciò lo abbiamo definito etico. Nell'esprimersi

moralmente, ricorre a mezzi tecnici che non hanno nulla a che vedere con quelli del realismo romantico e postromantico. La realtà nobiliare che aggredisce non sarebbe evidente nel senso desiderato, se non fosse moralmente giudicata e artisticamente elaborata. Per renderla evidente, egli dispone dei mezzi che la tradizione in cui crede gli fornisce. Il processo tipizzante a cui è sottoposto il Giovin Signore è un mezzo di elaborazione della realtà: un classicistico mezzo, in virtù del quale i dati grezzi a livello di occasione vengono portati a significare le scoperte che il poeta-filosofo, lo scienziato del cuore umano è venuto facendo. All'origine del Giovin Signore può anche non esserci stata la precisa persona del principe di Belgioioso. Quello che è certo, è che gli elementi con i quali il Giovin Signore è costruito sono presi dalla realtà, tratti dal vero, sottoposti a una scelta e presentati in modo da risultare al lettore non solo artisticamente evidenti ma anche moralmente giudicati. Con ogni probabilità, il Giovin Signore è un complesso di elementi esemplari osservati in più persone, tratti da queste e organizzati intorno a un nucleo centrale di riferimenti, a una fondamentale persona-occasione. Così rappresentato, permette l'esplorazione del vero sotto gli orpelli del falso. E se alla fine risulta nullo, è perché di vero, in lui, non c'è che il nulla.

Se le altre figure e figurette che popolano il *Giorno* fossero personaggi, certo la marionetta del Giovin Signore, col suo vuoto interno, produrrebbe una stonatura. Ma non lo sono. È una pura illusione quella di intravedere l'ombra o il germe di un personaggio in qualche figura minore. Uomini e cose, per l'autore del *Giorno* sono tutti oggetti della contemporaneità da tramandare ai posteri. Fra le varie figure ce ne sono due che fanno qualcosa, in apparenza, di straordinario. Nel *Mezzogiorno*, il vegetariano e il fanatico del commercio fanno sentire la loro voce. Ma queste voci non sono che oggetti rapiti al tempo mediante l'organo dell'udito e riprodotti perché tipici. Stanno sullo stesso piano dei discorsi della *Recita dei versi*: cose udite invece che viste, elementi di una contemporaneità citata in giudizio per falso morale. Relativamente alla mensa, hanno lo stesso valore delle cose impressionanti l'organo della vista e insieme a queste contribuiscono alla ricostruzione di un oggetto complesso, la mensa signorile, per l'appunto, all'ora della quale si celebra un rito contro natura, stimolato dalla Voluttà e non dal Bisogno.

C'è nel *Giorno* un motivo di contrapposizione denigratoria del Giovin Signore e dei suoi simili agli avi. Quando gli avi « eran duri ed alpestri », anche i nobili vivevano secondo natura, come è detto nella

Notte nei versi di trapasso fra la parodia dell'antico e l'eroicomica celebrazione del moderno:

Tal fusti, o Notte, allor che gl'inclit'avi
 onde pur sempre il mio garzon si vanta,
 eran duri ed alpestri; e con l'ocaso
 cadean dopo lor cene al sonno in preda;
 fin che l'aurora sbadigliante ancora
 li richiamasse a vigilar su l'opre
 de i per novo cammin guidati rivi
 e su i campi nascenti; onde poi grandi
 fũro i nipoti e le cittadi e i regni⁵.

Rozzi, ma socialmente utili: mattutini innovatori di opere agricole, secondo il criterio già enunciato nella *Vita rustica*, e soprattutto uomini. Erano anche, naturalmente, gelosi: come il « rustico marito » che sul finale del *Mezzogiorno*, « quando gli sposi / folle superstizion chiamava all'armi », viene giocato dal « misero amante » che ottiene da Mercurio l'invenzione del tric-trac. Sono gli stessi che nel riordinamento del *Mattino* guardano da « le pendenti tavole vetuste » l'irridente e sdegnoso Giovín Signore, impaziente di affrettarsi giù per le scale. Anche fra costoro c'è un cultore d'idraulica:

portici e vie
 stese per la cittade; e da gli ombrosi
 lor lontani recessi a lei dedusse
 le pure onde salubri, e ne' quadrivi
 e in mezzo a gli ampli fòri alto le fece
 salir scherzando a rinfrescar la state,
 madre di morbi popolari⁶.

Nell'aggiunta delle vetuste immagini si è voluto vedere un proposito di rendere meno aspra la polemica, se non proprio un ripensamento. Il Parini avrebbe inteso dimostrare che il suo rimprovero non era rivolto a tutta la nobiltà, bensì ad alcuni indegni esemplari di una classe operosa e benemerita in altri tempi. In verità, è da osservare che la galleria dei quadri era già contenuta *in nuce* nel primo *Mattino*: « E voi,

⁵ *La notte*, vv. 30-38.

⁶ *Il mattino*, secondo la lezione del manoscritto ambrosiano, IV, 3-4, vv. 1137-1143. Cfr. G. Parini, *Poesie*, ed. Bellorini, I, p. 188.

dell'altro secolo feroci / ed ispid'avi, i vostri almi nepoti, / venite oggi a mirar ». Sul finale del primo *Mattino*, gli avi dovevano prima rassicurare il Giovin Signore circa la sua diversità dai comuni mortali, dato il dubbio che poteva essergli venuto in occasione del bagno settimanale, e poi sottolineare il contrasto fra gli arnesi un tempo maneggiati dai nobili, « l'arme che d'orribil palla / givan notturne a traforar le porte / del non meno di voi rivale armato », e quelli digitati dai nipoti: « Ma i vostri almi nipoti oggi si stanno / ad agitar fra le tranquille dita / dell'orologio i ciondoli vezzosi ». Anche se in altro senso, questi avi erano presenti e i loro quadri sono prima di tutto l'ampliamento di un particolare, il risultato di un aggiustamento di proporzioni. In secondo luogo, neppure i truci antenati sfuggono all'ironia del poeta: migliori dei loro nipoti, evocabili non senza lode, non meno degni, però, di essere messi in caricatura. Infine, il motivo della comparazione era già presente nel Parini che scriveva nel '57 la *Epistola all'abate Giulio Zanzi*:

E ben beato è chi degli avi illustri mira
 le immagin pinte; e in lor, siccome
 in specchio veritier, trova se' stesso.

Nello specchio veritiero delle tavole vetuste, il Giovin Signore trova soltanto una ragione di stupido orgoglio. È talmente tornato « all'innocenza antica » che non si accorge neppure della propria decadenza. Mentre il lettore trova quello che gli fa trovare il poeta: l'esempio, per l'appunto, di un mondo rimbambito.

Questo motivo di contrapposizione denigratoria si risolve, nel suo complesso, in una denuncia di decadenza. Al Parini non interessa tanto che gli antenati dei suoi eroi siano stati umani secondo natura, utili agli altri e più ancora al proprio casato, quanto che i moderni eroi si dimostrino sprovvisti perfino delle loro ispide virtù. È vero che agli antenati del primo *Mattino* sono negati i segni socialmente positivi che figurano sui posteriori ritratti. È anche vero che il rapporto fra il Giovin Signore e gli avi subisce un mutamento. Resta però che la contrapposizione, ampliata e arricchita di sfumature fra i termini che la costituiscono, viene accentuata nel senso della decadenza. Il Giovin Signore è decaduto in tutto, spoglio perfino dei segni negativi. Quelli, in vario modo, erano ancora uomini. Lui, niente.

Dalla contrapposizione, perciò, si genera un tema: il tema della decadenza della moderna nobiltà. Il Giovin Signore e i suoi simili sono dei nobili decaduti. Il Parini non si fa illusioni circa le origini della

nobiltà, sa che potenza e ricchezza non si acquistano senza prezzo morale, buono quel nobile che parte della sua ricchezza abbia tradotto in opere di felicità pubblica, ma sa altrettanto bene che i giovani eroi del bel mondo non sanno fare altro se non spendere quanto rimane delle rendite avite. Alle loro campagne, sono incapaci di pensare. *Squalent abductis arva colonis*⁷. Alla città, non concedono che lo spettacolo delle loro persone, dei loro servi, dei loro cocchi. Al momento del discorso al Giovin Signore, le rocche un tempo abitate dai feroci avvanno in rovina. Tornano in squallida funzione giusto se si tratta di annunciare al mondo la nascita di un primogenito:

Oh solenne a la patria, oh all'orbe intero
giorno fausto e beato, al fin sorgesti,
di non più visto in ciel roseo splendore
a sparger l'orizzonte! Ecco la sposa
di Ramni eccelsi l'inclit'alvo al fine
sgravò di maschia desiata prole
la prima volta. Da le lucid'aure
fu il nobile vagito accolto a pena,
che cento messi a precipizio uscìro
con le gambe pesanti e lo spron duro
stimolando i cavalli, e il gran convesso
dell'etere sonoro alto ferendo
di scutiche e di corni: e qual si sparse
per le cittadi popolose, e diede
a i famosi congiunti il lieto annunzio:
e qual per monti a stento rampicando
trovò le ròcche e le cadenti mura
de' prischi feudi ove la polve e l'ombra
abita e il gufo; e i rugginosi ferri
sopra le rote mal sedenti al giorno
di nuovo espone, e fe' scoppiarne il tuono;
e i gioghi de' vassalli e le vallee
ampie e le marche del gran caso empico⁸.

Il vuoto in cui echeggiano queste cannonate, fantasmi di cannonate, è lo stesso di cui è fatto il Giovin Signore. Scoppia il tuono dei

⁷ Citare Virgilio, *Georg.*, I, 507, non è mai un errore. Cfr. *Il vespro*, vv. 417-420: « Io le conosco / da la turba de' servi al vomer tolti, / perché oziosi poi di retro pendano / al carro trionfal con alte braccia ».

⁸ *Il vespro*, vv. 304-326.

rugginosi ferri per la nascita di uno che sarà come lui, e scoppia eroicamente nel vuoto storico di tutta la nobiltà. L'efficacia rappresentativa del tema della decadenza dipende infatti dal modo in cui esso viene svolto, che comporta l'impiego di particolari tipici: i « sanguinosi / pugnali a lato », gli sgherri, i grandi baffi, i ritratti degli antenati, le rocche, la polvere, i gufi, i cannoni arrugginiti. Sono elementi tratti dalla realtà, luoghi comuni scelti e messi insieme con un criterio che in primo luogo è un giudizio. Sennonché, questa volta il giudizio non è soltanto di ordine morale. È prima di tutto un giudizio storico. Lavorando di maniera su un insieme di dati indiscutibili, largamente perspicui, il poeta costruisce una decadenza tipo e porta il lettore a concludere che la nobiltà è morta. « La polve e l'ombra ». *Pulvis et umbra*⁹. Ammesso che una sua sostanza l'abbia avuta, ora è certo che non l'ha più. Ovviamente, la nobiltà che non ha più senso è quella del sangue e dei compri onori. Non è morta la nobiltà di spirito, ossia la gentilezza, la civiltà, quella di cui il poeta stesso si sente partecipe, in nome della quale fa la sua elegante e beffarda lezione. Ma il Giovin Signore è il modello della nobiltà di sangue e di denaro. Riferendoci a un dato pettugolo della biografia pariniana, diremmo di quella che va in cocchio, non di quella che per merito dovrebbe andarci. In lui, di spiritualmente nobile, non c'è nulla. È un corpo senza anima. Un abbigliatissimo involucro, precisamente, dentro il quale è morta l'anima storica della nobiltà.

Trattato con pietà, dotato di vere passioni, il Giovin Signore sarebbe stato una specie di don Chisciotte: un patetico relitto di altri tempi. Ma la pietà del Parini va tutta ai mortali che costituiscono l'umana plebe, al vulgo che vive secondo natura e che segna del suo sangue le strade battute dai cocchi signorili. Il Giovin Signore non può essere oggetto di pietà perché lo è di un'aggressione continua, oculata, mai indebolita dal fatto che viene esercitata come gli si addice, ossia signorilmente. È il nemico. Se il cultore del vero finisce con lo scoprire che sotto la mascherata della sua vita non c'è nulla, questo è il risultato dimostrante l'utilità della lunga operazione ironica. Il Giovin Signore non ha neanche un nome. Consiste nei suoi panni e negli atteggiamenti che assume. È, per così dire, un « cavaliere inesistente »: l'immagine circostanziata del fenomeno per cui, di tempo in tempo, si dà la morte del

⁹ Cfr. Orazio, *Carm.*, IV, VII, 16.

tipo d'uomo che sta dentro questo o quell'involucro socialmente ancora tenuto per vivo. Per il Parini, morto il nobile sei-settecentesco, seguivano a muoversi i suoi panni, seguita ad avere apparenza di vita tutto ciò che attiene alla esteriorità nobiliare. Chi crede ancora viva la nobiltà, lo prende per vivo. Ma l'acuto moralista, diffusore dei lumi, smascheratore del falso, sa come stanno le cose e lo dice.

Così la diagnosi moralistica del *Giorno* arricchisce di una motivazione storica il valore politico che le è implicito. La sicurezza con la quale il Parini procede alla scelta dei suoi oggetti e alla costruzione dei suoi complessi tipici, dipende dal congiungersi della sua fede giusnaturalistica con la sua scienza di moralista. Ciò che egli scopre ricercando il vero, conferma la suprema verità dell'ordine naturale; e attenersi a questa verità come a fondamentale criterio di giudizio significa penetrare al centro delle verità particolari. Ma come giunge alla politica muovendo dalla morale, allo stesso modo giunge alla storia. Il suo atteggiamento nei confronti della società contemporanea è sempre quello di chi entra in un grande tempio dell'Impostura e giunge con suoi particolari mezzi alla scoperta della nuda verità.

Nell'acutezza del moralista, e nel conseguente esercizio di una poesia, come si è detto più volte, che dimostrasse di avere « nuovi lumi acquistati dallo spirito filosofico », pensiamo sia oggi da notare il meglio, l'« eterno » del Parini.

Abbiamo ora appreso a prescindere da ogni vano abbigliamento, ed a gettarci immantinentemente sopra l'essenza della cosa, e, quella penetrando e investigando per ogni più asceto ripostiglio, senza pericolo d'illusione, siamo giunti a scoprirne il vero¹⁰.

L'opera pariniana conoscerà sviluppi ulteriori alle affermazioni del *Discorso sopra la poesia*, ma la concezione del *Giorno*, la composizione del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, ciò che nel *Vespro* e nella *Notte*, e non è poco, risulta riferibile allo spirito delle prime due parti, sono in chiaro rapporto con queste e con altre simili affermazioni. Non c'è passo del *Giorno* che non sia animato da una precisa volontà di prescindere da ogni vano abbigliamento per penetrare all'essenza della cosa. Il tipico di cui si è detto, è l'essenza portata alla luce. E il complessivo oggetto letterario che s'intitola *Il giorno* splende di tante luci essenziali quanti sono gli oggetti particolari adunati a formarlo.

¹⁰ *Discorso sopra la poesia*, in *Opere*, ed. cit., p. 593.

Sarà superfluo indicare in quali figure, in quali oggetti si possa considerare portata più a fondo l'investigazione del vero. Certo è che oggi, accanto alle « pitture » strettamente riferite al secolo, ne troviamo diverse altre che come nei libri maggiori della tradizione moralistica ci sembrano attinenti a una dimensione metastorica dell'uomo. Le innumerevoli e rapide immagini di vanità, femminile e maschile; la varietà sociale dei partecipanti al rito vespertino del corso; i pettegolezzi; le affettazioni; la speciosa gravità dei giocatori della *Nozze*; certe note di elegante psicologia, come quella dedicata nel *Mattino* ai possibili incidenti notturni dell'altrui sposa:

Potria, tolgalo il cielo, il picciol cane
 con latrati improvvisi i cari sogni
 troncato a la tua dama; ond'ella, scossa
 da subito capriccio, a rannicchiarsi
 astretta fosse, di sudor gelato
 e la fronte bagnando e il guancial molle.
 Anco potria colui che sì de' tristi
 come de' lieti sogni è genitore,
 crearle in mente, di diverse idee
 in un congiunte, orribile chimera,
 onde agitata in ansioso affanno
 gridar tentasse, e non però potesse
 aprire ai gridi tra le fauci il varco.
 Sovente ancor ne la trascorsa sera
 la perduta tra 'l gioco aurea moneta,
 non men che al cavalier, suole a la dama
 lunga vigilia cagionar; talora
 nobile invidia de la bella amica
 vagheggiata da molti, e talor breve
 gelosia n'è cagione. A questo aggiugni
 gl'importuni mariti...¹¹.

Sulla distruzione storica del Giovin Signore il Parini costruisce infatti, si è già detto, il suo « saggio sopra l'uomo ». Lo costruisce in versi. La grande tradizione dei moralisti europei, facendosi italiana, anzi milanese, si atteggia secondo i fasti di una particolare letteratura. Il Parini non rinnega la scienza dei moderni filosofi: la fa criticamente sua, parte accettando, parte correggendo, la corrobora di un'etica milanese in

¹¹ *Il mattino*, vv. 426-446.

buona misura di sua stessa invenzione, la diffonde con i mezzi di una lingua poetica che il secolo riscopre e sviluppa in ciò che le attribuisce di classico. Di questa scienza respinge principalmente il troppo facile, il troppo concesso alla moda, e l'utilizzazione snobistica che ne veniva fatta presso il bel mondo. Anche nella investigazione del cuore umano, e nella diffusione dei risultati negativi, c'è da distinguere il vero dal falso. Certo, leggendo il *Giorno* come un poema-saggio, come il libro in versi italiani di un moralista europeo, diamo ascolto a una voce del tempo nostro, cediamo a una suggestione. Ma se riportiamo la parola « saggio » al valore che ha, nell'inglese del Pope, il vocabolo *essay*, siamo anche convinti di tenerci non poco alla volontà dell'Autore.

INDICE DEI NOMI

- ADAMI A. F., 48 e n., 49, 53 e n., 59.
ALAMANNI L., 125, 126.
ALBANI F., 23.
ALBERTOLLI G., 20.
ALFIERI V., 6, 7, 8.
AMATURO R., 134 n.
ANACREONTE, 23.
APPIANI A., 18, 19, 21, 22.
ARIOSTO L., 7, 77, 87 e n., 123, 167.
- BALESTRIERI D., 67, 68 e n., 69, 71, 74, 121, 122, 132.
BANDIERA A. M., 70, 71, 72, 95, 105.
BARBIANO DI BELGIOIOSO A., 168.
BARETTI G., 56.
BECCARIA C., 13, 81.
BELLORINI E., 18 n., 50 n., 51 n., 53 n., 169 n.
BENDA J., 58 n.
BERNI F., 42.
BERTOLDI A., 30 n.
BINNI W., 9, 132 e n., 152 e n., 155 n.
BIRAGO G., 74.
BOCCACCIO G., 42, 77.
BOILEAU-DESPRÉAUX N., 61, 127.
BOLINGBROKE H. ST. JOHN, 49.
BONORA E., 14 n., 16 n., 20 n., 30 n., 48 n., 53 n., 56 e n., 61 n., 69 n., 141.
BORDONI P., 87.
BRAMIERI L., 161 e n.
- BRANDA P. O., 42, 67, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 86, 91, 93, 95, 105, 111, 112.
BURCHIELLO (DOMENICO DI GIOVANNI), 42.
- CALCATERRA C., 39 n., 87 n., 88 n.
CANTÙ C., 4 n.
CASTI G. B., 112.
CASTELBARCO LITTA M., 16, 21, 26, 28, 30, 31, 166.
CASTIGLIONI LITTA P., 30, 109, 110.
CATULLO, 39.
CARDUCCI G., 1, 2 e n., 3, 4 e n., 5 e n., 9, 12, 15, 32 e n., 34 e n., 36, 38, 39, 41, 66, 68 n., 78, 79, 95, 142, 145, 161.
CARETTI G., 125 e n.
CECCHI E., 152 n.
CHALMERS A., 59.
CHIABRERA G., 97.
CICERONE, 57, 77, 111.
CITATI P., 22 n.
COLICCHI C., 47 n.
CONDILLAC E. B. DE, 88, 133.
COSPI M., 108.
CROCE B., 8, 164.
CURTONI VERZA S., 17.
- D'ADDA F., 120, 122.
DANTE, 7, 140, 164.
DELILLE J., 127.

MITO E AMBIGUITÀ

- DE MARCHI E., 75.
 DE SANCTIS F., 1, 2, 4, 8, 9 e n., 79, 140, 164.
 DILETTI G., 123.
 ESIODO, 125, 127.
 FÉNELON F. DE, 62.
 FERDINANDO D'ASBURGO-LORENA, 31, 67.
 FIORI G., 19, 112, 118.
 FIRMIAN K. J., 83.
 FLORA F., 6 n., 7 n., 8 n.
 FOLIGNO C., 6 n.
 FONTENELLE B. DE, 58.
 FOSCOLO U., 1, 2, 4, 6 e n., 7, 8, 28, 29, 94, 163, 164.
 FRANCI S., 82.
 FREUD S., 143 e n., 144 e n., 145, 163 e n.
 FRUGONI C. I., 15, 16, 30, 39, 41, 42, 87 e n., 88, 96, 133.
 FUBINI M., 3 n., 8, 9, 29 n., 30 n., 31 n., 37 e n., 45 e n., 125 e n., 139 e n., 140, 161 e n.
 GADDA C. E., 75, 159 e n., 160 e n., 161.
 GAMBARELLI A., 78.
 GIOVENALE, 59.
 GIULIANI R., 19, 112, 118.
 GIUSEPPE II D'ASBURGO, 113.
 GROSSI T., 68 n.
 GUICCIADINI F., 62.
 HOBHOUSE J. C., 4.
 IMBONATI G. M., 67, 121.
 ISELLA D., 98 n., 107 n., 108 n.
 KNOLLER M., 20.
 LA BRUYÈRE J. DE, 58 e n., 61, 63 e n., 64.
 LA ROCHEFOUCAULD FR. VI DE, 59 e n., 60, 61, 62, 63 e n., 117.
 LEIBNIZ G. W., 62.
 LEOPARDI G., 1, 2, 4, 6 e n., 7 e n., 8 e n., 10, 33, 34 n., 36, 142 n.
 LORENZI B., 113.
 MACCHIA G., 63 n.
 MACHIAVELLI N., 62, 63.
 MACK M., 61 n., 62.
 MAGGI C. M., 68, 74, 75, 90, 105.
 MANZONI A., 1, 75, 106, 141.
 MARIA BEATRICE D'ESTE, 31, 32, 67, 123.
 MARIA TERESA D'ASBURGO, 67.
 MAZZONI G., 16 n.
 METASTASIO P., 8, 103.
 MILTON J., 57.
 MONTAIGNE M. DE, 61.
 MONTI V., 1, 7, 8.
 MOSCO, 39.
 MOZART W. A., 22.
 MURATORI L. A., 74.
 MUSSI T., 14.
 NATALI G., 15 e n.
 OMERO, 7.
 ORAZIO, 22, 39, 40, 41, 45, 57, 108, 110, 111, 113, 123, 127, 134, 140, 158, 172 n.
 ORSI E., 108.
 PAGANINI G., 14.
 PALLADIO A., 132.
 PASCAL B., 57 e n., 61, 62.
 PASCOLI G., 83.
 PASSERONI G. C., 67, 68, 111.
 PETRACCHI C., 53 n., 54 n., 55 n., 61 n.
 PETRARCA F., 110, 111.
 PETRINI D., 6 e n.
 PETRONIO G., 3 n., 31 n.
 PIEMMARINI G., 21, 22.
 POMA L., 37 e n., 47 n., 146 n.
 POPE A., 14, 47, 48, 49, 51 e n., 52, 53, 54, 55, 56, 57 e n., 58, 59, 60, 61 e n., 62, 66, 95, 96, 113, 116, 117, 127, 130, 132, 142, 146 n., 175.
 PORTA C., 68 e n., 75.
 POZZETTI P., 161 e n.
 PRAZ M., 132 e n.
 PUJATI G. A., 86 e n.
 QUINTILIANO, 22.
 RACINE L., 62.
 REBORA C., 75.

MITO E AMBIGUITÀ

- REINA F., 1, 2, 3 n., 10, 11, 14, 45, 49, 51 n., 105, 106, 107.
RESNEL DU BELLAY J. F., 53 n., 62.
RICARD D., 127 e n.
RIPAMONTI CARPANO G., 121.
ROLLI P., 39, 42.
ROMAGNOLI S., 63 n.
ROUSSEAU J.-J., 56, 141.
RUSSO L., 3 n., 9 n., 29 n., 62, 152.
- SAFFO, 29.
SANNAZZARO J., 41.
SANTOLI V., 6 n.
SERBELLONI, famiglia, 12, 47, 54, 62, 66, 70, 73, 78, 96, 112, 145, 147.
SERBELLONI OTTOBONI M. V., 12, 13, 47, 121.
SHAKESPEARE W., 57, 164.
SILHOUETTE E., 53 n., 54 n., 61 n., 62.
SORESI P. D., 67, 70, 71.
SPINOZA B., 62.
SPONGANO R., 16 e n., 37 e n., 44 e n.
STEINER C., 63 n.
- TANZI C. A., 67, 68, 69, 74, 104, 105, 106, 134, 160.
TASSO T., 87 e n.
- TASSONI A., 130 e n., 142.
TEOCRITO, 40.
THOMSON J., 57.
TIBULLO, 40.
TIZIANO VECELLIO, 38.
TRASFORMATI, ACCADEMIA DEI, 47, 54, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 78, 96, 147.
TROMBATORE G., 155 n.
TRON RENIER C., 16.
- VAUVENARGUES L. DE C., 59 e n., 63.
VERRI A., 22, 82.
VERRI P., 1, 3 n., 5, 9, 10, 13, 22, 63 e n., 75, 81, 82, 97, 113, 114, 136.
VICINELLI A., 14 n.
VICO G. B., 139, 140 e n., 164.
VILLENEUVE J. P. DE, 69 n.
VIRGILIO, 38, 40, 45, 57, 77, 113, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 138, 158, 171 n.
VISCONTI G., 63.
VOLTAIRE, 133.
- WARBURTON W., 61.
- ZANZI G., 80, 120, 170.