

STEFANIA BARAGETTI

Parini, la poesia, le arti: il quaderno Ambrosiano III.4

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANIA BARAGETTI

Parini, la poesia, le arti: il quaderno Ambrosiano III.4

L'intervento ha per oggetto gli omaggi poetici di Parini all'improvvisatrice Teresa Bandettini e a cultrici di discipline artistiche, ordinati dall'autore, con altri componimenti, in un quaderno destinato alla stampa (ms. Ambr. III.4). La contestualizzazione storica è affiancata dall'analisi dei testi: fonti, registri stilistici, scelte lessicali, dati filologicamente significativi emersi dalle indagini nel Fondo pariniano della Biblioteca Ambrosiana.

Forse in vista della stampa, Giuseppe Parini ordinò un ampio segmento delle rime sparse nel quaderno manoscritto III.4, conservato nel Fondo pariniano della Biblioteca Ambrosiana; «una scelta [...] d'autore», rimasta però incompiuta.¹ Fu poi lo stesso poeta a sottoporre le rime a cassature e modifiche (non sempre, queste ultime, di agevole decifrazione), dopo che erano state trascritte, probabilmente sotto la sua guida, dall'allievo Agostino Gambarelli all'incirca tra il 1789 (anno del sonetto di apertura) e il 15 giugno 1792, data della morte del Gambarelli. Verosimili motivazioni estetiche e morali potrebbero avere determinato la soppressione di quei testi ritenuti formalmente meno riusciti e poco dignitosi, galanti e di matrice burlesca (come la satira «Un di costor, che per non esser sciocchi»,² sui pregiudizi intorno all'arte di comporre versi). Restano tuttavia da chiarire le ragioni dell'accanimento censorio di Parini nei confronti di alcuni componimenti, da quelli su tematiche religiose³ ai due sonetti per Giuseppe II, «Allor che in terra ebbe soggiorno Astrea» (1785) e «Quando il Nume improvviso al suol latino», quest'ultimo sulla visita a Roma dell'imperatore nel 1769, collocato a distanza dalla sequenza iniziale di nove sonetti dedicata, per ragioni di opportunità, alle altezze reali.⁴ Esclusioni anomale, quelle dei sonetti per Giuseppe II, tanto più se si tiene conto che al poeta era stata confermata la cattedra braidense, nonostante i provvedimenti restrittivi dell'amministrazione giuseppina, cui si allude nell'ode *La tempesta* (1786). Degli iniziali centouno componimenti, distribuiti per metro e non tutti di sicura datazione, ne sono rimasti dunque sessantuno, ai quali vanno aggiunti i quattro sonetti autografi inseriti da Parini in calce al quaderno, databili al 1789-1793.

¹ D. ISELLA, *Le testimonianze autografe plurime*, in ID., *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, 19-36: 24 (poi in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, 29-50: 34). Cfr. anche P. BARTESAGHI, *Le «Rime» del Parini nell'Ambrosiano III 4*, in M. Ballarini-P. Bartesaghi (a cura di), *Rileggendo Giuseppe Parini: storia e testi*, Atti delle giornate di studio (10-12 maggio 2010), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2011 («Studi ambrosiani di Italianistica», 2), 181-198; G. BENVENUTI, *Due poesie e un manoscritto e «Deb maladette usanze indiarolate»*, in EAD., *Precettor d'amabil rito. Studi su Giuseppe Parini*, Milano, Angeli, 2009, 73-86: 82-86, 87-101; S. CARRAI, *La filologia di Dante Isella*, «Filologia italiana», 6 (2009), 9-20: 13.

² G. PARINI, *Tutte le opere edite e inedite*, raccolte da G. Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1925, 412-416; Ambr. III.4, 131-136.

³ Cfr. i sonetti «La penitenza del mio fallo grave», «La fetida del cor negra palude», «Fior de le vergini, non pur che sono», «Quel che la lebbra de' peccati nostri», «Viva, o Signor, viva in eterno, viva» (Ambr. III.4, 24-26, 57-58); cfr. PARINI, *Tutte le opere...*, 386, 388, 399-400, 422-423, 437.

⁴ PARINI, *Tutte le opere...*, 391, 393-394; Ambr. III.4, 4, 72. Nella «Gazzetta di Milano», diretta da Parini nel 1769, è salutato il passaggio dell'imperatore: «La Sacra Cesarea Maestà di Giuseppe II giunse in questa Capitale il giorno 23 [...]. L'infima voce della Gazzetta, che mal può adeguar l'eloquenza, che si conviene alla singolarità, ed alla grandezza di tante virtù, e di tanta Maestà, tace in un profondo rispetto. I mutoli omaggi del cuore son quelli, che un eccellente Sovrano ambisce merita ottiene»; G. PARINI, *La Gazzetta di Milano [1769]*, a cura di A. Bruni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, 2 voll., vol. II, 321 (n. XXVI, 28 giugno 1769). Cfr. anche pp. 332-333 (n. XXVII, 5 luglio 1769), 344 (n. XXVIII, 12 luglio 1769), 355-356 (n. XXIX, 19 luglio 1769).

Ampiamente attestate nel *Giorno* e nelle *Odi*, le tracce della contiguità del poeta al mondo delle arti nella Milano asburgica trovano voce anche nel III.4: è il caso del sonetto per le nozze di Beatrice Cusani e Giovanni Battista Litta Modignani (1793), in cui il suggerimento ad Andrea Appiani del soggetto per un dipinto finalizzato a celebrare l'evento sottintende la piena corrispondenza tra poeta e artista, che Parini ritiene «di stimolo e d'istruzione» per entrambe le parti.⁵ Figurano inoltre i sonetti per i busti marmorei di Maria Ricciarda Beatrice d'Este e della figlia Maria Teresa d'Asburgo-Este (1789), eseguiti dal carrarese Giuseppe Franchi, e la cantata «Qual prodigio fia mai? Quale inusato», composta per la festa organizzata dal principe Sigismondo Chigi (1773), alla quale presero parte l'arciduca Ferdinando d'Asburgo e la moglie Maria Ricciarda Beatrice.⁶ E ancora, rientrano nel catalogo i due prologhi per le esecuzioni domestiche dei melodrammi metastasiani (*Achille in Sciro* e *Olimpiade*) da parte delle figlie di Giuseppe Diletti, cameriere del plenipotenziario Firmian, nonché il capitolo satirico *Il teatro* (1755), in cui Parini si beffa del pubblico aristocratico, che affollava i palchi per il desiderio di apparire, e dei cantanti, in particolare del «fracido castron» (v. 71), anticipando così la polemica contro l'evirazione, al centro dell'ode *La musica* (1762).⁷

I toni ironici con cui è dipinta la realtà teatrale milanese sono tuttavia smussati dall'ammirazione per alcune protagoniste delle scene musicali. Lo dimostrano i quattro sonetti per la soprano Caterina Gabrielli, nota come Cochina (il padre era cuoco presso la famiglia romana dei Gabrielli), che nel 1758-1759 si esibì nel Teatro Regio Ducale nei metastasiani *Eroe cinese*, *Ipermestra*, *Demofonte* e *Alessandro nelle Indie*.⁸ Alla cantante, che aveva trascorso un biennio alla corte di Vienna (1755-1757), su invito di Metastasio, furono dedicate due raccolte, con lo stesso titolo, allestite da alcuni accademici Trasformati (fra gli altri, Domenico Balestrieri, Pier Domenico Soresi e Carl'Antonio Tanzi), in cui confluirono anche tre dei quattro testi pariniani: nella miscellanea del 1758 sono i sonetti «Chi non sa come dietro a un bel concerto» e «Terrestre angelo mio, che dal bel labro», firmati Cataste (lo pseudonimo con cui Parini fu accolto, nel 1753, fra gli Ipocondriaci di Reggio),

⁵ G. PARINI, *Discorso recitato nell'apertura della nuova Cattedra delle Belle Lettere* [1769], in ID., *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a cura di G. Barbarisi-P. Bartesaghi, Milano, Led, 2005, 304-316: 308. Cfr. PARINI, *Tutte le opere...*, 397-398; Ambr. III.4, 182. Sul progetto di Appiani, di cui si conserva un disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Brera: M. PIVETTA, *Nozze Cusani-Litta Modignani [1793]*, in G. Buccellati-A. Marchi (a cura di), *Parini e le Arti nella Milano neoclassica*, Milano, Università degli Studi, 2000, 153-158. Sui versi per Appiani cfr. i contributi di M.C. TARSÌ, *Parini, Appiani e le 'istruzioni al pittore': prime indagini sulle rime varie (nel presente panel) e Poesia e pittura nelle rime varie di Parini: i componimenti per Andrea Appiani*, «Rivista di letteratura italiana», XXXV (2017), 2, 49-65.

⁶ PARINI, *Tutte le opere...*, 265-267, 377-378 («Ben ti conosco al venerando aspetto», «Questa, che le mie forme eterne rende»); Ambr. III.4, 7-8, 88-89.

⁷ PARINI, *Tutte le opere...*, pp. 263-264 («Spettatori gentili», «Illustri spettatori, ecco più ardite»), 416-420; Ambr. III.4, 90-92, 109-115. Cfr. G. CARNAZZI, *Forse d'amaro fiel. Parini primo e satirico*, Milano, Led, 2005, 98-103, 124-128.

⁸ Per la Gabrielli cfr. la voce di S. DE SALVO nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. LI, 80-83. Cfr. inoltre S. MARTINOTTI, *Parini e la musica*, in G. Baroni (a cura di), *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*, n. monografico di «Rivista di letteratura italiana», XVII (1999), 2-3, 397-402; M. SARTORIO, *Parini e la musica*, in B. Martinelli-C. Annoni-G. Langella (a cura di), *Le buone dottrine e le buone lettere*, Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini (17-19 novembre 1999), Milano, Vita e Pensiero, 2001, 199-213. Sulle presenze femminili: C. DE CAPRIO, *Parini e i consumi delle donne*, in G. Baroni (a cura di), *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile...*, 387-395; L. RICILDONE, *Le donne in Parini*, G. Barbarisi et al. (a cura di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, Bologna, Cisalpino-Monduzzi, 2000, 2 voll., vol. I, 187-203: 192-193 (poi, con il titolo «Beltà» e *ingegno: le donne in Parini*, in EAD., *Dodici studi. Margini del Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, 43-58); A. BELLIO, *Dame villane dee nell'opera poetica di Giuseppe Parini*, in B. Martinelli-C. Annoni-G. Langella (a cura di), *Le buone dottrine e le buone lettere...*, 101-126: 120 (col titolo *Le belle: «Il piacere e la virtù»*, in EAD., *Cigni, Leopardi e altri poeti. Percorsi di letteratura tra Sette e Novecento*, Milano, Isu, 2000, 11-39).

mentre in quella del 1759 è il sonetto «Allor che il cavo albergo è in sé ristretto», sistemato nel III.4 insieme a «Quando costei su la volubil scena», rimasto inedito vivente il poeta e dato alle stampe la prima volta da Francesco Reina.⁹

Nelle quartine di «Allor che il cavo albergo è in sé ristretto» Parini mette a frutto gli elementi di certa poesia scientifica e didascalica per descrivere l'origine del canto, partendo dall'emissione dell'aria dai polmoni (il «doppio carcer», v. 4). Un'immagine simile, già presente nell'epitalamio metastasiano «Altri di Cadmo, o dell'offeso Atride» (1720),¹⁰ è sintetizzata nell'ode *La musica*,¹¹ nonché, in relazione alla Gabrielli, nella seconda quartina di «Terrestre angioio mio, che dal bel labro». ¹² Regolati dalle «industri carte» (v. 11), ovvero dallo spartito, e dalle innate doti musicali della protagonista («l'armonico genio» e «la mirabil arte», vv. 9 e 10; sintagma, quest'ultimo, petrarchesco e di tradizione), peraltro elogiate da Tanzi nella stessa raccolta del 1759,¹³ i suoni infondono armonia negli animi dei fruitori.

È questo un tema che di lì a poco Parini avrebbe affrontato nel *Discorso sopra la poesia* (1761), in cui la produzione in versi, ma l'osservazione può essere valida anche per le altre arti, è definita, in prospettiva sensistica, «atta per se medesima a dilettarci coll'imitar ch'ella fa della natura e coll'eccitare in noi le passioni ch'ella copia dal vero»; e dato che a sua volta la poesia trae origine da impulsi emotivi, non tutti, secondo Parini, possono ambire allo *status* di poeta.¹⁴ Precisò poi nelle *Lezioni di Belle Lettere*, in merito all'opera in musica, che il concorso di più arti (comprese la danza e la pittura applicata alla scenografia) non solo contribuiva a suscitare «gradevoli sensazioni» negli spettatori, ma anche garantiva l'unità della rappresentazione, presieduta dalla poesia stessa, e produceva quindi «un effetto più sicuro e più grande», regolato dalla ragione e dalle potenzialità espressive di ciascuna disciplina.¹⁵ Riflessioni che affondano le radici nel *Discorso recitato nell'aprimiento della nuova Cattedra delle Belle Lettere* (1769):

⁹ *Alla virtuosissima signora Caterina Gabrielli*, Milano, Agnelli, 1758, [3-4]; Milano, Agnelli, 1759, [9]. Cfr. PARINI, *Tutte le opere...*, pp. 365-366; Ambr. III.4, 38-39; G. PARINI, *Opere*, pubblicate e illustrate da F. Reina, Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801-1804, 6 voll., vol. II, 7.

¹⁰ P. METASTASIO, *Poesie*, a cura di R. Necchi, Torino, Aragno, 2009, 43-69: 52 (ottava XXXIV).

¹¹ «Ella femminea gola / Ti diede, onde soave / L'aere se ne vola / Or acuto ora grave» (*La musica*, in G. PARINI, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 2010, 124-133: 128, vv. 25-28; *Odi*, a cura di M. D'Ettore, introduzione di G. Baroni, Pisa-Roma, Serra, 2013 [«Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini», IV], 145-152: 147).

¹² «Qual fu, qual fu, la man sì dotta o 'l fabro / Che i bei varchi v'aprì, sì ad arte cavi, / Ond'han vita gli accenti; or alti, or gravi, / Tra le candide perle e 'l bel cinabro?».

¹³ «On cantà insci granii; on' union / De vos tanto stupenda; on dominà / I acutt de sta manera; on sgorattà / Chì e lì par mezz quart d'ora, e tornà a ton; // On fà quel che da fà n'hin minga bon / I viorin; on tutt i sir cambià / Semper cadenz; e quel semper trillà / Movend la gora come i puvion» [«Un cantare così granito; un'unione di voce tanto stupenda; un dominare gli acuti in questa maniera; un volteggiare con la voce, qua e là, per mezzo quarto d'ora, e poi tornare a tono; un fare quello che non sanno fare i violini; un cambiare sempre cadenze tutte le sere; e quel continuo trillare, muovendo la gola come i piccioni»]; C.A. TANZI, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 2016, 235 (vv. 1-8).

¹⁴ «Questo gran numero di verseggiatori, adunque, è la cagione per cui da molte altronde savie persone viene in sì piccol conto tenuta la poesia. [...]. Il poeta, [...], dee toccare e muovere; e per ottener ciò dee prima esser tocco e mosso egli medesimo. Perciò non ognuno può esser poeta, come ognuno può esser medico o legista»; G. PARINI, *Discorso sopra la poesia* [1761], in ID., *Prose II. Lettere e scritti vari...*, 152-162: 158, 161.

¹⁵ G. PARINI, *Lezioni di Belle Lettere* [1770 circa], in ID., *Prose I. Lezioni, Elementi di retorica*, edizione critica a cura di S. Morgana-P. Bartesaghi, Milano, Led, 2003, 119-129 (cit. alle pp. 123, 129). Cfr. A. COTTIGNOLI, *Parini e l'unità delle arti*, in G. Baroni (a cura di), *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile...*, 483-489.

L'unità, per esempio, la varietà, la simmetria, la chiarezza, la verità, la sublimità, l'espressione, che sono principj del poeta e dell'oratore, il sono a un tempo medesimo del musico, del dipintore, dello scultore, dell'architetto; e quindi è che gli eccellenti esemplari, i quali perciò appunto sono eccellenti perché sono fatti dietro a questi principj, hanno una comune alleanza fra essi, nel modo che per la stessa ragione i dipintori, gli scultori, gli architetti, i musici, i poeti, gli scrittori eccellenti, anche nel quotidiano uso della vita conversano agevolmente e volentieri stringono amicizia insieme e si comunicano i loro pensieri sopra le rispettive arti loro e contraggono somiglianti costumi e maniere.¹⁶

Agli effetti del canto sugli animi, non senza ripercussioni pedagogiche (del resto, «per mezzo della scena» si diffondono «i sentimenti di probità, di fede, di amicizia, di gloria, di amor della patria [...]»),¹⁷ si guarda altresì nel sonetto «Quando costei su la volubil scena», in cui, attingendo a un vocabolario di derivazione arcadica, il poeta dialoga con Amore, il quale assicura di placare «ogni pena» (v. 6), di stimolare «teneri sensi» (v. 7) e di infondere «foco soavissimo» in «ogni vena» (v. 8). L'esclamazione finale (vv. 13-14)¹⁸ riecheggia quella che sigilla il sonetto (sempre per la Gabrielli) «Chi non sa come dietro a un bel concento» («[...] Beato chi può udir costei!», v. 14), mentre il sintagma «la volubil scena» (v. 1) figura anche nel frammento di un'ode alla duchessa Vittoria Serbelloni Ottoboni, non accolto nel libro delle *Odi*.¹⁹

Sullo stesso motivo Parini tornò, a distanza di circa un decennio, in uno dei due sonetti per la veneziana Clementina Piccinelli, la Francesina (perché formatasi oltralpe), che nel 1767-1768 fu in scena a Milano nell'*Ifigenia in Tauride* di Tommaso Traetta, su libretto di Marco Coltellini.²⁰ In «Se i lacci poi del tuo bel genio indegni» il poeta oppone, ricorrendo all'avversativa «Ma» (v. 12), le «anime fredde» (v. 10), rapite soltanto dall'abilità tecnica dell'artista, a coloro che invece intendono i «vari affetti» prodotti dal suo canto (v. 14), efficacemente adattato alle esigenze del libretto, elencate nel v. 4 («Fingi affanno, pietà, sospetti, o sdegni»); una raccomandazione, quest'ultima, rivolta al musicista ideale: «Bada, che il canto di ciascuno secondi non solo gli affetti, ma anche il carattere, che ciascuno dee avere».²¹

Nell'operazione di snellimento del III.4 il sonetto fu cassato insieme all'altro, «Mirate come scioglie e come affrena», recante la descrizione della Piccinelli, che il poeta immagina di sottoporre a un pubblico qualificato (cioè non «aspro e sordo», v. 12), chiamato in causa dalla ripetizione anaforica del verbo «Mirate» (vv. 1, 5, 12), che sembra dirigere gli sguardi sui dettagli posti in risalto. Ne emerge il ritratto scultoreo di un'artista che possiede piena padronanza scenica (v. 4), come del resto suggeriscono il suo incedere (v. 2), assimilato al movimento delle onde, i termini «grande», «maestosa» e «fiera» (vv. 3 e 7), nonché le pose aggraziate (vv. 8-9).²²

Altrettanto orientato all'elogio delle qualità fisiche della dedicataria, seppure sommariamente accennate, è il sonetto «Il pomo che a le nozze di Peleo» per la danzatrice Vittoria Peluso, presente nel Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala fra il 1778 e il 1783.²³ Fu copiato da Gambarelli sul *recto* di

¹⁶ PARINI, *Prose II. Lettere e scritti vari...*, 307-308.

¹⁷ PARINI, *Discorso sopra la poesia...*, 159.

¹⁸ «E grido: Oh in terra fortunato assai / Chi sì bel labbro ascolta o vede o tocca».

¹⁹ PARINI, *Tutte le opere...*, 497-499 («Spesso de' malinconici sapienti», v. 26).

²⁰ Cfr. R. BARBIERA, *Immortali e dimenticati*, Milano, Cogliati, 1901, 84-86.

²¹ PARINI, *Lezioni di Belle Lettere...*, p. 127. Cfr. PARINI, *Tutte le opere...*, 455-456; Ambr. III.4, 55.

²² PARINI, *Tutte le opere...*, 455; Ambr. III.4, 54.

²³ Cfr. E. BONORA, *Il Parini minore. Arte e cultura* [1968], in ID., *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Milano, Feltrinelli, 1982, 66-94: 76; C. LOMBARDI, *Parini e il teatro di danza*, in G. Baroni (a cura di), *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile...*, 413-424; A. PONTREMOLI, *La danza teatrale a Milano nel Settecento*, in G. Barbarisi et al. (a cura di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini...*, vol. II, 835-858;

un foglio incollato sul margine della pagina originaria, tagliata forse per un ripensamento di Parini rispetto al sonetto caudato «Perché sono un fanciullo, un garzoncello», sostituito infatti, nel verso del nuovo foglio, da un altro sonetto caudato («Da un tal, che pare una Mummia d'Egitto»), anch'esso già apparso nelle *Poesie di Ripano Eupilino*; sia quest'ultimo sia i versi per la Peluso, disposti al termine della prima sezione metrica del III.4, furono poi espunti da Parini.²⁴

Privo dunque di implicazioni teoriche e di riferimenti alle doti artistiche della Peluso, per contro alluse nei versi dedicatili da Cesarotti quando la danzatrice si esibì a Padova (1777-1779),²⁵ il testo è intessuto sulla trama galante di assonanze lessicali con il cognome della destinataria: «Peleo» (v. 1); «il gran Pelleo» (v. 5), ovvero Alessandro Magno, nativo di Pella; il «Pelide» Achille (v. 7); «la terra di Peloro» (v. 11), ossia Capo Peloro; il tessalo «Pelio» (v. 12), sovrapposto dai giganti ribelli al monte Ossa per scalare l'Olimpo. Il gioco linguistico si protrae nel verso finale, occupato da una citazione dalla *Gerusalemme liberata* («Su quella via ch'invèr Pelusio mena», XVII I 2), utile a stabilire un raccordo tra i nomi dell'artista e dell'antica città egiziana di Pelusio.

Si discosta in parte dai componimenti legati al mondo delle arti sceniche il sonetto per l'improvvisatrice lucchese Teresa Bandettini, «Poi che tu riedi a vagheggiar dell'etra», composto nella primavera del 1793; «imarginosamente commosso, ben colorito, benissimo verseggiato», è uno dei quattro sonetti autografi aggiunti da Parini in calce al III.4, quando si dedicò al riesame della silloge.²⁶ Differiscono la tipologia dell'arte, in cui la spontaneità dell'ispirazione poetica si combina al virtuosistico impiego dell'eloquenza, e il contesto in cui Parini ammirò la *performance* (non lo spazio pubblico del teatro, bensì la dimora del plenipotenziario Johann Joseph Wilczeck). Fu proprio la Bandettini, prima dell'arrivo a Milano, a trasmettere a Parini una lettera per il Wilczeck (23 maggio 1793), per sincerarsi dell'allestimento della sala che avrebbe accolto la sua esibizione; e fu il plenipotenziario a sollecitare la composizione del sonetto, ringraziando il poeta, a distanza di qualche mese, del «modo con cui ha eseguita questa commissione, perché non poteva farmi cosa più grata che di combinarla».²⁷

Identificata con Saffo, la Bandettini svolge un tema assegnatole da Parini, ovvero il lamento d'amore della poetessa di Lesbo, il cui suicidio è evocato anche nell'ode *Il pericolo* (vv. 66-80). La scelta del motivo non sembrerebbe casuale, se si tiene conto che circolava in quell'epoca (basti ricordare *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, 1780, di Alessandro Verri) e che il repertorio stesso

R. M. FABRIS, *Danza e danzatori sulla scena milanese*, in R. Carpani-A. Cascetta-D. Zardin (a cura di), *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, Atti delle giornate di studio (26-28 novembre 2009), Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2010 («Studia Borromaica», 24), 2 voll., vol. II, 761-781: 769-781.

²⁴ Cfr. Ambr. III.4, 83-84. Di Parini: *Tutte le opere...*, 454-455; *Alcune poesie di Ripano Eupilino, seguite dalle scelte d'autore per le «Rime degli Arcadi» e le «Rime varie». Con il saggio di Giosue Carducci «Il Parini principiante»*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 2006, 61-62, 77; *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di M.C. Albonico, introduzione di A. Bellio, Pisa-Roma, Serra, 2011 («Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini», I), 138-139, 158-159.

²⁵ M. CESAROTTI, *Poesie*, edizione commentata e critica a cura di V. Gallo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, 152 («Donde apprendeste, oh volto, oh braccia, oh piede»), 306-307 («Deh che novo piacer, che dolce incanto»), «Deh dimmi, Amor, pei dolci amari pianti».

²⁶ G. CARDUCCI, *Dentro, fuori, intorno ai sonetti di Giuseppe Parini [1894-1902]*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, Bologna, Zanichelli, 1939, vol. XVI, 293-370: 352. Cfr. PARINI, *Tutte le opere...*, 397; Ambr. III.4, 181.

²⁷ Le missive della Bandettini, di Parini a Wilczeck (23-31 maggio 1793), e di quest'ultimo al poeta (9 dicembre 1793) si leggono in G. PARINI, *Lettere*, a cura di C. Viola, con la collaborazione di P. Bartesaghi-G. Catalani, Pisa-Roma, Serra, 2013 («Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini», III), 220-222.

della Bandettini annoverava l'*Inno di Saffo a Venere*.²⁸ Immediata è la reazione dell'estro poetico, al quale, forse influenzato dalle riflessioni di Alessandro Verri (*Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*, 1765) e di Saverio Bettinelli (*Dell'entusiasmo delle belle arti*, 1769), Parini dedicò due sonetti già segnalati nell'indice delle *Odi* (1791) e poi confluiti nel III.4, dove anticipano, in una disposizione ragionevolmente d'autore, il componimento per Caterina Dolfin sugli effetti della poesia, in grado di destare virtù («Che pietoso spettacolo a vedersi»);²⁹ una tesi, quest'ultima, che riecheggia negli scritti teorici, dal *Discorso sopra la poesia* alle *Lezioni di Belle Lettere*. L'ispirazione che cattura la poetessa si manifesta attraverso lo sguardo infiammato e il gesto che impone il silenzio (v. 13): l'inclita Saffo», formula replicata nel secondo verso e alla fine, inizia a improvvisare. Merita inoltre segnalare, come esempio del connubio tra poesia e pittura, che l'ultimo endecasillabo («Ecco: l'inclita Saffo, ecco, già canta»), ma con la lezione «Zitti» in luogo di «Ecco», fu riprodotto in calce a un ritratto della donna donatole da Parini stesso.³⁰

La campionatura testuale proposta offre una conferma ulteriore del pieno inserimento di Parini nel circuito delle arti nella Milano del secondo Settecento, a cui contribuì con il gusto figurativo della propria poesia e con la elaborazione di soggetti artistici per le decorazioni di teatri e di dimore aristocratiche.³¹ Altrettanto significativi sono inoltre i contributi teorici (per esempio, il *Discorso recitato nell'apertura della nuova cattedra di Belle Lettere*, 1769, sopra menzionato) e gli incarichi ufficiali, come quello di poeta e di revisore di testi per il Teatro Regio Ducale (1768),³² e la direzione della «Gazzetta di Milano» (1769), affidatagli da Firmian, in cui, pur in un contesto prevalentemente politico e ufficiale, non mancano notizie di ambito artistico (la morte del ritrattista ticinese Carlo Francesco Rusca e la messa in scena, nel Regio Ducale, del dramma giocoso *L'impresa d'Opera* di Pietro Alessandro Guglielmi e della metastasiana *Didone abbandonata* su musica di Ignazio Celoniat).³³ Risale invece al 1771 la redazione del libretto dell'*Ascanio in Alba* musicato dal quindicenne Mozart, per le feste nuziali di Ferdinando d'Asburgo e di Maria Ricciarda Beatrice d'Este, peraltro ripercorse in un resoconto commissionato a Parini dal Governo milanese.³⁴

Quanto ai sonetti, scarsa è l'attenzione per la qualità delle esibizioni delle quattro artiste; Parini sembra più incline a privilegiare gli omaggi alla realtà dello spettacolo, teatrale e salottiero (nei versi per la Peluso e la Bandettini), e i dettagli estetici, nel ritratto della Piccinelli («Mirate come scioglie e

²⁸ *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Lucca, Bertini, 1835, 3 voll., vol. I, 171-173. Risale invece al 1809 la tragedia *Saffo in Leucade*; cfr. M. BANDELLA, «L'aspro senso del martir»: la Saffo di Teresa Bandettini, in A. Chemello (a cura di), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova, Il Poligrafo, 2012, 259-271 (il testo a pp. 273-324).

²⁹ Per affinità tematica, «Qual cagion, qual virtù, qual foco innato» (*L'estro*) e «Qual fra quest'erme inculte orride rupi» (*Il lamento di Orfeo*) figurano nell'indice delle *Odi* (1791) dopo i titoli dei testi *Piramo e Tisbe* e *Alceste* (G. PARINI, *Odi. Edizioni 1791 e 1802*, a cura di S. Carrai, Trento, Università degli Studi-Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1999, 174-176; rist. anast. delle edd. Milano, Marelli, 1791, e Milano, Genio Tipografico, 1802). Cfr. PARINI, *Tutte le opere...*, 369, 382; Ambr. III.4, 41-43.

³⁰ L. FORNACIARI, *Elogio di Teresa Bandettini Landucci fra gli Arcadi Amarilli Etrusca detto alla R. Accademia lucchese nella solenne adunanza del dì 30 maggio 1837*, in *Atti della Reale Accademia Lucchese in morte di Teresa Bandettini Landucci fra gli Arcadi Amarilli Etrusca*, Lucca, Bertini, 1837, 25-94: 84.

³¹ Si veda ora G. PARINI, *Soggetti per artisti*, a cura di P. Bartesaghi-P. Frassica, Pisa-Roma, Serra, 2016 («Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini», VII).

³² P. BOSISIO, *Parini e il teatro drammatico*, e L. NICORA, *L'attività di Giuseppe Parini dal Teatro Ducale alla Scala*, in G. Barbarisi et al. (a cura di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini...*, vol. II, 887-910, 911-931; E. PACCAGNINI, *Parini poeta del Teatro Ducale*, in M. Ballarini-P. Bartesaghi (a cura di), *Rileggendo Giuseppe Parini: storia e testi...*, 131-179.

³³ PARINI, *La Gazzetta di Milano [1769]...*, voll. I, 260 (n. XXI, 24 maggio 1769); II, 498 (n. XLI, 11 ottobre 1769), 627-628 (n. LII, 27 dicembre 1769).

³⁴ Per la *Descrizione delle Feste*, edita postuma nel 1825, cfr. PARINI, *Prose II. Lettere e scritti vari...*, 411-433.

come affrena») e nella raffigurazione idealizzata della Gabrielli («Quando costei su la volubil scena»), dove la «celeste bellezza» (v. 2) contraddice l'immagine reale trasmessa (Carducci la definì «guercia e di costumi scorretti»)³⁵. Lo stesso approccio caratterizza quattro sonetti, disposti in ordine nel III.4, che, secondo Arnaldo Foresti, sarebbero indirizzati all'attrice Teresa Mussi, conosciuta da Parini intorno al 1773.³⁶ Domina infatti l'interesse per i particolari fisici della donna, soprattutto in «Che spettacol gentil, che vago oggetto»; soltanto nella seconda quartina di «Ah colui non amò; colui avversi» è un cenno all'arte poetica: «I carmi, o Nice, di lusinghe aspersi / Spesso imitano il ver, ma il ver non fanno. / Son arte i carmi; ed arte aver non sanno / Gli affetti, che dal core escon diversi».

Fanno eccezione il sonetto «Allor che il cavo albergo è in sé ristretto», in cui l'interesse per l'incidenza emotiva del canto della Gabrielli implicitamente sottintende l'ammissione della sua eccellenza nell'arte musicale, e quello per la Bandettini, che, a sua volta, rese omaggio al suo cantore sottoscrivendo l'edizione Reina.³⁷

Quasi tutti i testi per le artiste furono, di fatto, espunti durante la revisione del III.4; l'unico superstite è quello per la Gabrielli, «Quando costei su la volubil scena», integrato dai versi per la Bandettini, aggiunti dopo l'allestimento del quaderno. Attento ad «amministrare con estrema prudenza un'immagine ufficiale conquistata a duro prezzo»,³⁸ Parini attese sempre a un controllo scrupoloso dei testi, sottoposti al filtro di una valutazione che tiene conto dei valori etico-morali trasmessi; in quest'ottica, cadono dunque quei componimenti nei quali probabilmente il poeta riconobbe un suo coinvolgimento sentimentale. Lo stesso destino toccò, del resto, ad alcuni sonetti nuziali: «O tardi alzata dal tuo novo letto» è maliziosamente allusivo alla prima notte trascorsa da una giovane sposa con il coniuge, e «Oh beato colui che può innocente», per uno sposo, presenta l'elogio della vita di coppia, finalizzata alla procreazione e alla educazione della prole.³⁹ Ma si può anche ipotizzare che, in quello che avrebbe dovuto essere l'ultimo suo libro di versi, Parini abbia voluto affidare la rappresentazione del mondo delle arti alle due figure femminili più in vista, per i legami con le istituzioni del tempo (l'Arcadia, nel caso della Bandettini) e per la fortuna oltralpe (la Gabrielli calcò le scene musicali di Vienna, Londra e Pietroburgo), e insieme a due forme d'arte fondate su principi opposti, ovvero la poesia estemporanea, guidata dalla forza dell'estro, e il canto d'opera, domato dalle leggi dello spartito.

³⁵ CARDUCCI, *Dentro, fuori, intorno ai sonetti...*, 325. Cfr. MARTINOTTI, *Parini e la musica...*, 402.

³⁶ «Quell'io che già con lungo amaro carne», «Ah colui non amò; colui avversi», «Che spettacol gentil, che vago oggetto», «Più non invidio chi vedralla ignuda?» (PARINI, *Tutte le opere...*, 435-437, 459; Ambr. III.4, 20-23). Cfr. A. FORESTI, *Un intermezzo umano nella vita di Parini*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXV (1948), 371, 149-172: 159-164; G. BENVENUTI, *Sonetti amorosi e galanti*, in EAD., *Precettor d'amabil rito. Studi su Giuseppe Parini...*, 53-71: 61 (nota 26).

³⁷ PARINI, *Opere...*, vol. V, 240.

³⁸ BENVENUTI, *Sonetti amorosi e galanti...*, 58.

³⁹ PARINI, *Tutte le opere...*, 452-453; Ambr. III.4, 49, 52.