

MARIA CHIARA TARSI

*Parini, Appiani e le 'istruzioni al pittore': prime indagini sulle rime varie*

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

MARIA CHIARA TARSI

*Parini, Appiani e le 'istruzioni al pittore': prime indagini sulle rime varie*

*Il contributo si sofferma sul rapporto tra letteratura e arte figurativa nell'opera di Parini, a partire dalle ricerche in corso per l'allestimento dell'edizione critica e commentata delle rime varie (Edizione nazionale). In particolare, l'analisi di alcuni sonetti per Andrea Appiani conferma come tale rapporto sia la matrice costitutiva della poesia pariniana e rappresenti dunque per il commentatore un aspetto fondamentale, da non trascurare per non correre il rischio di fraintenderla.*

## 1. Il poeta e l'artista

Nel ms. S.P. 6/2 II 1 della Biblioteca Ambrosiana di Milano, alle cc. 1-2, si conserva un frammento di ode dedicata da Parini al pittore Andrea Appiani:

Te di stirpe gentile  
 E me di casa popolar, cred'io,  
 Dall'Eupili natio,  
 Come fortuna variò di stile,  
 Guidaron gli avi nostri  
 De la città fra i clamorosi chiostri.  
 E noi dall'onde pure,  
 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.  
 Ma il novo inerte clima  
 E il crasso cibo, e le gran tempo immote...<sup>1</sup>

Anche se interrotta al v. 14, l'ode dice molto: prima di tutto l'affinità tra il poeta e il pittore, nonostante la differente provenienza economica e sociale (il padre di Parini era un commerciante di seta, quello di Appiani invece un medico), tanto che i due pronomi personali, dapprima distinti («Te di stirpe gentile / E me di casa popolar», vv. 1-2), si fondono in un unico «noi» (v. 7); quindi l'intento educativo e morale dell'esercizio artistico di entrambi, ognuno nel proprio 'settore', la poesia («io col plettro», v. 12) e la pittura («Tu Appiani col pennello», v. 11), e cioè l'educazione al «bello» (v. 12) delle «genti oscure» (v. 10); infine, l'opposizione tra campagna, vissuta come luogo di

---

<sup>1</sup> Il frammento (strofe di 3 settenari e 3 endecasillabi a schema aBbAcC) fu pubblicato da Reina, con il titolo *Frammento di un'ode ad Andrea Appiani il pittore*, nel secondo volume delle *Opere pariniane (Opere di Giuseppe Parini)*, pubblicate ed illustrate da F. Reina, 6 voll., Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801 [ma 1802]-1804, II, 17; d'ora in poi semplicemente REINA); quindi fu accolto nella sezione delle *Poesie varie e frammenti in verso* in G. PARINI, *Tutte le opere*, a cura di G. Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1925, 513 (d'ora in poi MAZZONI, da cui si cita) e in G. PARINI, *Poesie*, a cura di E. Bellorini, 2 voll., Bari, Laterza, 1929, II, 228 (d'ora in poi BELLORINI). Le carte di Parini sono conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano: cfr. AA.VV., «Con dotte carte». *L'Ambrosiana e Parini. Manoscritti e documenti sulla cultura milanese del Settecento*, a cura di G. Carnazzi, Bologna, Cisalpino-Monduzzi, 1999; W. SPAGGIARI, *Le carte di Giuseppe Parini*, in AA.VV., *Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni*, 2 voll., Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2008, I, 413-431.

purezza e 'sanità' («onde pure ... chiaro cielo... aere vivo», vv. 7-8), virtù non puramente contemplate ma interpretate quale stimolo all'azione («seme... attivo», v. 9), e città, vista invece come luogo di confusione («clamorosi chiostrì»), apatia (giusta l'insistenza sulla staticità: «inerte», «immote»), lusso volgare («crasso»);<sup>2</sup> Non è facile ipotizzare le ragioni che spinsero Parini ad abbandonare il componimento che, se si tengono per buone le informazioni di Reina, risalirebbe alla vecchiaia; ma è un fatto che esso finisce per assumere toni del tutto diversi da quelli dell'inizio, con una improvvisa virata in senso pessimistico e polemico, rilevata dall'attacco con avversativa al v. 13.

L'incontro tra Parini e Appiani risale probabilmente agli anni 1776-1777, quando il pittore frequentava i corsi di Giuliano Traballesi presso l'Accademia di Brera, appena fondata;<sup>3</sup> qui Parini, già regio professore di Eloquenza e Belle lettere nelle Scuole Palatine e ora titolare dello stesso insegnamento presso il Regio Ginnasio di Brera (dal 1776 esteso anche agli studenti di Belle Arti), occupava un appartamento, nel quale avrebbe continuato a vivere fino alla morte. Stando ai materiali raccolti nelle Carte Reina (cioè nei materiali che Reina raccolse pensando a una monografia mai realizzata su Appiani, ora custoditi presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi), il poeta avrebbe inizialmente accusato la «povertà» delle «invezioni» giovanili dell'artista («Lagnavasi da principio il Parini spezialm.e della povertà delle sue invenzioni»);<sup>4</sup> e in effetti Giuseppe Beretta, che per primo – al posto di Reina – avrebbe poi pubblicato una monografia sull'Appiani, sottolineò da par suo l'importante ruolo svolto da Parini nell'educazione letteraria ed estetica del più giovane allievo, ricordando che «Parini gli suppliva col proprio talento alle dottrine non anco conosciute di Winchelmann, di Lessing, di Mengs. Anzi il poeta più direttamente gli poté tornar utile, giacchè profitto a dismisura agevole ricavasi di consueto più confabulando, che leggendo»; e spiegando poi come «i soggetti storico mitologici gli venivano da quell'ingegno sminuzzati all'evidenza per ogni lato il più lodevole e dignitoso di azioni e circostanze».<sup>5</sup> Appiani da parte sua non dovette deludere il maestro, se questi, secondo la testimonianza diretta di Reina, «fu [...] nella sua vecchiaia largo di ben giusta lode alle belle dipinture del suo compatriota *Andrea Appiani*, che si valorosamente sostiene la gloria del nome Italiano».<sup>6</sup> E proprio ad Appiani il fervente discepolo di Parini dedicò infatti, come si è accennato, il sesto volume delle *Opere*, quello con gli scritti di argomento figurativo.

Reina dà dunque molto rilievo all'intesa tra il poeta e il pittore. E se va ricordato che mancano documenti diretti di una collaborazione concreta fra i due, ne restano però testimonianze indirette, come il *Dialogo di Parini ed Appiani agli Elisi* pubblicato da Antonio Lissoni nel 1818 a Milano, presso il Ferrario.<sup>7</sup> In esso la rievocazione da parte dell'artista prelude a una deprecazione della situazione politica contemporanea, in cui al tradimento degli ideali repubblicani da parte della Francia

<sup>2</sup> L'opposizione percorre tutta la produzione pariniana (cfr. in proposito A. DI RICCO, *Città e campagna nella letteratura del secondo Settecento*, «Italianistica», XX, 1991, 3, 487-505, poi in EAD., *Tra idillio arcadico e idillio filosofico. Studi sulla letteratura campestre del Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995, 9-31). Per il testo delle *Odi* cfr. G. PARINI, *Odi*, a cura di M. D'Ettorre, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013 (Edizione nazionale delle opere di Giuseppe Parini).

<sup>3</sup> F. LEONE, *Andrea Appiani pittore di Napoleone: vita, opere, documenti (1754-1817)*, Milano, Skira, 2015, 21.

<sup>4</sup> Carte Reina, c. 203r, in LEONE, *Andrea Appiani...*, 250.

<sup>5</sup> G. BERETTA, *Le opere di Andrea Appiani*, Milano, Silvestri, 1848, 83, 310 (ora disponibile in ed. anastatica a cura di R. Cassanelli, Milano, Silvana, 1999).

<sup>6</sup> F. REINA, *Vita di Giuseppe Parini*, in REINA, I, XXXIII.

<sup>7</sup> Cfr. F. MAZZOCCA, *Il letterato e le arti*, in AA.VV., *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, 2 voll., Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2000, II, 935-950: 942. Antonio Lissoni fu letterato e patriota, nel 1848 membro del Comitato municipale di difesa durante le Cinque Giornate di Milano, poi esule fino al 1859.

rispondeva in Italia una sostanziale inerzia e indifferenza rispetto al progresso civile. Di qui alla denuncia dell'oblio della grande lezione pariniana il passo è breve: «L'oro, e gli altri infausti doni della natura invariabile la [*la patria*] rendono. I grandi sdegnati ancora per la verità della tua musa, niegandoti i meritati onori spento affatto vorrebbero il tuo nome, il nome tuo, la tua virtù ai mimi posposta, ed ai canori elefanti».<sup>8</sup> Fra i pochi a ricordare il poeta, secondo l'Appiani personaggio del *Dialogo*, è Rocco Marliani, 'ministro di Temi' (era infatti giudice della Corte d'appello di Milano) e amico di Parini negli anni della sua vecchiaia, che in un'edicola del giardino della sua Villa Amalia, fatta costruire nei pressi di Erba tra il 1799 e il 1801 su disegno di Pollack, conservava un busto del poeta eseguito dallo scultore Giuseppe Franchi;<sup>9</sup> e l'astronomo Barnaba Oriani, alla cui iniziativa risaliva la collocazione di un busto del poeta, anche questo eseguito dal Franchi nel 1791, sotto i portici di Brera.<sup>10</sup> All'arte figurativa è dunque lasciato il compito di contrastare la «nemica ingrata ignoranza»,<sup>11</sup> mentre sull'altro versante, quello letterario, l'eredità pariniana sembra ormai destinata a disperdersi.

## 2. Un dono per nozze: poesia e disegno

Ad Appiani è rivolto anche il sonetto *Fingi un'ara, o pittor. Viva e festosa*:

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 alfin, 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.<sup>12</sup>

Tramandato da numerosi testimoni, due dei quali autografi,<sup>13</sup> il sonetto fu aggiunto *in extremis* da Parini nel ms. III 4, in coda ad un progetto di raccolta d'autore, allestito dal poeta nei suoi ultimi

<sup>8</sup> A. LISSONI, *Dialogo di Parini ed Appiani agli Elisi*, Milano, Ferrario, 1818, 9.

<sup>9</sup> Cfr. AA.VV., *La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, catalogo della mostra (Milano, 1999-2000), a cura di F. Mazzocca e A. Morandotti, Milano Skira, 1999, 221, n. 10.

<sup>10</sup> Parini tenne il busto nel suo studio fino alla morte; Oriani lo ricoprò poi dagli eredi nel 1801 e lo fece collocare dove si trova ancora oggi (cfr. F. MAZZOCCA, *L'immagine di Parini tra Appiani e Foscolo*, in A.VV., *La Milano del Giovin Signore...*, 54-56: 56). A Giuseppe Franchi, con il quale pure intrattenne un rapporto d'amicizia, Parini dedicò due sonetti, *Ben ti conosco al venerando aspetto* e *Questa, che le mie forme eterne rende* (in MAZZONI, 377-378).

<sup>11</sup> LISSONI, *Dialogo...*, 10.

<sup>12</sup> Dopo REINA (II, 42), cfr. MAZZONI (397-398) e BELLORINI (II, 276).

<sup>13</sup> Mss. S.P. 6/2 II 2, c. 1; III 4, c. 182; apografi sono invece i mss. S.P. 6/2 III 1, c. 10; III 6, cc. 8 e 23.

anni di vita.<sup>14</sup> Propongo il testo secondo la redazione attestata in quest'ultimo manoscritto, mentre l'altro autografo (ms. II 2) presenta una lezione leggermente diversa per i vv. 6-8: «Amor si assida / Sulla faretra dove l'arco ei posa; / E i bei nomi col dardo all'ara incida».

Il sonetto fu composto da Parini in occasione delle nozze tra Beatrice Cusani e Giovanni Battista Litta Modignani, celebrate nel 1793, e infatti in calce testo, nel ms. II 2, il poeta ha siglato il componimento con le parole «in segno d'ossequiosa congratulazione Il Parini».<sup>15</sup> Giudicato da Carducci un «rilievo finito», esso è scritto seguendo «un *iter* compositivo tipicamente figurativo»: è il testo di una commissione al pittore, precisa nell'elencare gli elementi che il disegno deve contenere e nel predisporre l'organizzazione interna, ispirata a un sobrio realismo lineare.<sup>16</sup> Il pittore eseguì effettivamente il disegno: Mazzoni, infatti, informa di aver avuto dal conte Alessandro Giulini la riproduzione fotografica di un foglio contenente la copia calligrafica del sonetto pariniano e il disegno realizzato da Appiani, allora in possesso dei marchesi Litta Modignani;<sup>17</sup> gli era forse sfuggito che esattamente un anno prima, nel 1924, lo stesso foglio era stato riprodotto in un opuscolo per nozze.<sup>18</sup> Testo poetico e disegno formano dunque un tutt'uno, associati sulla stessa carta a formare un unico omaggio nuziale, che si inserisce perfettamente nella complessa rete di rapporti tra letterati, artisti e committenti.

Il componimento ripropone il *topos* del letterato esperto di arti figurative che diventa consulente e ispiratore dell'artista, del poeta che si rivolge al pittore richiedendogli di creare un oggetto d'arte secondo le specificazioni tracciate nella sua poesia. È un mito che risale all'antichità, e qui Parini sembra essersi ricordato in particolare dei suggerimenti dello pseudo Anacreonte all'artista greco, ad esempio nell'ode *Ad pictorem*.<sup>19</sup> E d'altra parte proprio commentando l'anacreontica *De amore* egli

<sup>14</sup> Il codice contiene 101 testi, divisi tra sonetti e componimenti in altri metri, copiati da Agostino Gambarelli, l'allievo di Parini che nel 1791 curò le edizioni delle *Odi*. Il manoscritto è il frutto di una selezione operata tra il 1789 e il 1792 dal poeta, che in tal modo intendeva dare una sistemazione definitiva alla sua ricca produzione in versi (descrizione e tavola del contenuto in G. BENVENUTI, *Precettor d'amabil rito. Studi su Giuseppe Parini*, Milano, Franco Angeli, 2009, 83-86). In un secondo momento Parini tornò al progetto, intervenendo con correzioni e varianti, eliminando 40 poesie ed aggiungendo dopo l'indice altri 4 sonetti (P. BARTESAGHI, *Le Rime del Parini nell'Ambrosiano III 4*, in *Rileggendo Giuseppe Parini: storia e testi*, Atti delle giornate di studio, 10-12 maggio 2010, a cura M. Ballarini, P. Bartesaghi, Roma, Bulzoni, 2011, 181-198), fra i quali appunto quello in esame. La raccolta tuttavia non giunse alla pubblicazione e le ragioni che condussero il poeta ad abbandonarla non sono note: Isella individuò nella morte del Gambarelli un momento di crisi (D. ISELLA, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, 33), Benvenuti ha proposto più recentemente di collegare la vicenda all'analogo abbandono del progetto di pubblicare, presso l'editore Bodoni, il poema del *Giorno* comprensivo della terza e della quarta parte, il *Vespro* e la *Notte* (BENVENUTI, *Precettor...*, 82-83).

<sup>15</sup> Parini scrisse numerosi componimenti per nozze. Su di essi, e sulle convinzioni del poeta riguardo al matrimonio, cfr. M.G. DI RENZO VILLATA, «*Ob beato colui che può innocente nel suo letto abbracciar la propria sposa*», in AA.VV., *L'amabil rito...*, I, 149-176.

<sup>16</sup> S. ANTONIELLI, *Giuseppe Parini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, 19 («un pittore neoclassico avrebbe cominciato precisamente con la *factio* dell'ara al centro, per procedere poi, in ordine contenutisticamente gerarchico, alle figure degli sposi e alle altre minori in simmetrico rapporto di equilibrio», *ibidem*). La citazione da G. CARDUCCI, *Storia del Giorno*, in ID., *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, Bologna, Zanichelli, 1944, 257.

<sup>17</sup> MAZZONI, 397.

<sup>18</sup> Cfr. G. Valenti (a cura di), *Nozze Amoretti*, Firenze, Tip. Giuntina, 1924. L'opuscolo fu rintracciato da A. GONZALES-PALACIOS, *Andrea Appiani. Una mostra e qualche precisazione*, «Arte illustrata», III (1970), 27-29, 138-142. Il disegno risulta oggi disperso, ma se ne conosce una versione più sommaria conservata presso l'Accademia di Brera, nell'Album Vallardi di disegni dell'Appiani. Sui due disegni cfr. ora *Nozze Cusani – Litta Modignani*, a cura di M. Pivetta, in AA.VV., *Parini e le arti nella Milano neoclassica*, a cura di G. Buccellati e A. Marchi, Milano, Hoepli, 2000, 153-158.

<sup>19</sup> L'accostamento ad Anacreonte è proposto da G. SAVARESE, *Iconologia pariniana: ricerche sulla poetica del figurativo in Parini* (1973), Roma, Bulzoni, 1990, 14. Parini utilizzò due edizioni di Anacreonte: *Anacreontis Teii*

aveva tratto, per il beneficio dei propri alunni, un possibile soggetto artistico: «Di quest'ode può un dipintore formare un quadro, dipingendo tre Muse più vagamente che può la sua arte, le quali preso Amore lo legano con corone di fiori, il quale però ricusi di tornarsene alla madre che sta coi premi per riscattarlo», potendo quindi concludere: «ecco quanto l'arte poetica è maestra delle altre arti».<sup>20</sup>

L'orizzonte sul quale si colloca il sonetto *Fingi un'ara, o pittor. Viva e festosa* (e più in generale l'attività svolta da Parini come suggeritore dei *Soggetti*) è dunque il principio dell'affinità fra le arti, in particolare tra poesia e pittura, che il poeta ribadisce anche ai vv. 7-12 del citato frammento per Appiani *Te di stirpe gentile* («E noi dall'onde pure ... Tu Appiani col pennello ... Ed io col plettro seguitando il bello»)<sup>21</sup> Tuttavia, pur all'interno del concetto cardine di unità delle arti e nel rispetto della libertà dell'artista («Tutto questo si dà per suggerimento e non per legge al pittore», scrive nel soggetto per la medaglia della sala d'udienza del Palazzo di Corte, *Il ritorno d'Astrea*),<sup>22</sup> egli attribuì un ruolo primario alla poesia («Reina e dominatrice di tutte le altre Belle Arti») rispetto alle arti 'sorelle', teorizzando l'efficacia e l'utilità degli studi letterari anche per gli artisti:

Posso io adunque sperare che, mentre [...] chiamerò la gioventù milanese allo studio de' grandi originali, e mostrerò i principj e i dettami del bongusto, avvezzandola e ammastrandola a ben sentire, a ben giudicare, a ben condursi nelle opere di Lettere, verrò nel medesimo tempo a giovare all'architettura, alla scultura, alla pittura ed a quante altre Arti [...] vengono sotto al titolo di Belle.<sup>23</sup>

È d'altra parte noto il giudizio di Foscolo sulla matrice figurativa della poesia pariniana, quasi un enorme tesoro di soggetti per un ipotetico pittore, che inaugurò una prospettiva critica di lunga durata, ancora oggi fertile di implicazioni e sviluppi:

Tutta la vita del Parini fu impiegata nel praticare la massima che la poesia dovrebbe esser pittura ed infatti, eccettuato Dante, tutti gli altri poeti italiani soltanto eccezionalmente dipingono, e per tutto il resto descrivono. A forza di meditare al Parini riuscì quel che fu il prodotto naturale del meraviglioso genio di Dante, e sarebbe difficile indicare dieci versi consecutivi del poema pariniano, da cui un pittore non possa trarre un compiuto dipinto con tutte le varietà richieste di attitudini e di espressione.<sup>24</sup>

---

*antiquissimi poëtae Ab Helia Andrea Latinae factae, Lutetiae, Apud Robertum Stephanum & Guil. Morelium, MDLVI; e Anacreontis aliquot odae ab Henrico Stephano eodem carmine expressa, in Anacreontis et aliorum Lyricorum aliquot poetarum Odae. In easdem Henr. Stephani Observationes, Parisiis, apud Guil. Morelium et Rob. Stephanum, 1556. Di entrambe ci informano gli appunti di uno dei suoi allievi, che si leggono ora in G. PARINI, *Prose II. Lettere e scritti vari*, a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Milano, Led, 2005, 393-406.*

<sup>20</sup> PARINI, *Prose II...*, 405. Parini leggeva l'ode nella traduzione dell'Elia, a p. 28 (cfr. nota 19).

<sup>21</sup> Sul rapporto organico instaurato dal poeta con il sistema delle arti (pittura, ma anche teatro e musica) esiste ormai un'ampia bibliografia. Oltre agli studi di Savarese, cfr. almeno AA.VV., *La Milano del Giovine Signore...; Parini e le arti...; L'amabil rito...*, II.

<sup>22</sup> G. PARINI, *Soggetti per artisti*, a cura di P. Bartesaghi-P. Frassica, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2016 (Edizionale nazionale delle opere di Giuseppe Parini), 86. E cfr. anche G. PARINI, *Lezioni di Belle Lettere*, in ID., *Prose I*, a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2003, 79-279: «Che un dipintore elegga a suo talento un celebre fatto da dipingere, o che gli venga ordinato da altri, non sono però manco in libertà di lui il pensiero, il disegno, le forme, l'atteggiamento, la disposizione, i lumi, le ombre e le altre cose sì fatte» (264).

<sup>23</sup> G. PARINI, *Discorso recitato nell'aprimiento della nuova Cattedra delle Belle Lettere*, in ID., *Prose II...*, 304-316: 314.

<sup>24</sup> U. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, ed. critica a cura di C. Foligno, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958, II, 509. In proposito cfr. G. SAVARESE, *L' 'ut pictura poesis' mediatrice tra poesia e critica pariniana*, in AA.VV., *L'amabil rito...*, II, 951-967. Ma opportunamente Barbarisi notava che «verrebbe altrettanto naturale leggere quei medesimi versi come vere e proprie *ephraseis* di altrettanti dipinti di uno qualsiasi dei molti artisti conosciuti e ammirati dal poeta» (G. BARBARISI, *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, in AA.VV., *Parini e le arti...*, XI-XXV: XII). Sull'impostazione figurativa dei versi pariniani cfr. S. ANTONIELLI, *Il gusto figurativo del*

Foscolo si riferiva al *Giorno*, ma le sue parole si possono proficuamente estendere anche alle *Odi* e alle rime varie: il sonetto *Fingi un'ara, o pittor. Viva e festosa* è in effetti un ottimo esempio del figurativismo di Parini, per il quale «il piano dell'iconologia, ancora indifferenziato nella sua duplice possibilità di sviluppo in immagini poetiche o in immagini d'arte figurativa, è un luogo d'intersezione», un terreno comune alle due arti sorelle.<sup>25</sup> È una disposizione figurativa comune a molta letteratura del Settecento, e che nell'immaginario pariniano appare profondamente radicata; da essa deriva anche fra le prove poetiche più estemporanee l'alta frequenza di immagini, quadretti, potenziali soggetti per pittori. Si tratta di un vero e proprio repertorio iconologico, ancora da indagare nel dettaglio, per precisarne eventuali suggestioni, se non proprio derivazioni dirette, anche al di fuori e prima della fase neoclassica della maturità; e quindi per meglio coglierne la complessità e la ricchezza.<sup>26</sup>

Ne deriva un monito per il commentatore di questi testi, già avanzato a suo tempo da Savarese, che invitava a tener conto, alla pari di tutti gli altri elementi (storici, retorici, culturali), anche del sistema figurativo nel quale era immerso Parini, per non correre il rischio «di fraintenderne in tutto o in parte la poesia, o di darne giudizi rischiosamente superficiali».<sup>27</sup> È noto infatti che Parini acquisì ben presto competenze in campo artistico, anche prima di iniziare il suo insegnamento a Brera, che si sommarono a una naturale inclinazione (lo mostrano anche alcuni disegni presenti nei manoscritti) e a una spiccata sensibilità per il linguaggio figurativo; e che poi, chiamato a svolgere la funzione di consulente per numerosi cicli decorativi di residenze nobiliari, si documentò studiando «le collezioni degli eccellenti disegnatori ed incisori» e frequentando assiduamente l'«eruditissimo Libraj» Domenico Speranza.<sup>28</sup> E se grazie allo studio del Vicinelli sappiamo che il poeta possedeva almeno l'*Iconologia* del Ripa, gli *Hieroglyphica* del Valeriano, l'*Abbecedario pittorico* di P.A. Orlandi,<sup>29</sup> siamo anche informati che insieme all'amico Giuseppe Franchi studiò a lungo il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci.<sup>30</sup> La collaborazione tra letterato e artista, oltre che legittimata dalla consuetudine, era agli occhi Parini autorizzata dalla più nobile tradizione, se egli poteva additare l'illustre esempio di Annibal Caro, «uomo di finissimo gusto in tutte le Arti, e grande amico, ed utile

Parini (a proposito del «Messaggio»), «Belfagor», XXIV (1969), 1, 1-18; P. FRASSICA, *Appunti sul linguaggio figurativo del Parini dal Giorno ai Soggetti*, «Aevum», L (1976), 3, 566-587; M. C. MORETTI, *Poesia e pittura di vizi e virtù nell'opera di G. Parini*, «Annali dell'Università per stranieri di Perugia», n.s. VII (1999), 157-190.

<sup>25</sup> SAVARESE, *Iconologia...*, 178.

<sup>26</sup> Dopo gli studi di Savarese e dopo FRASSICA, *Appunti sul linguaggio...*, interessanti indagini in questo senso sono state condotte da I. MAGNANI CAMPANACCI, *Suggestioni iconografiche nel Giorno*, in AA.VV., *Interpretazioni e letture del Giorno*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (2-4 ottobre 1997), a cura di G. Barbarisi e E. Esposito, Milano, Cisalpino, 1998, 579-620; e ancora da P. FRASSICA, *I 'Soggetti' per pittori. Qualche riscontro*, in AA.VV., *Rileggendo Giuseppe Parini...*, 121-130. Più in generale, sul gusto per l'immagine tipicamente settecentesco cfr. A. BENISCELLI, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000.

<sup>27</sup> SAVARESE, *Iconologia...*, 187. Lo studioso prosegue citando l'esempio dell'ode *L'impostura*, la cui decima strofa era dispiaciuta al D'Ancona e anche al Carducci, ma in cui va invece riconosciuta la coerenza dell'immagine, data l'impostazione tutta figurativa della poesia. Analoghe osservazioni, importanti dal punto di vista metodologico, anche alle pp. 190-191, 204. Utili spunti si trovano in V. FACCHETTI, *Incidenza delle arti figurative sull'attività letteraria del Parini*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), 3 voll., a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, II, 735-747.

<sup>28</sup> Cfr. REINA, *Vita*, XXX. Per notizie su Speranza cfr. S. LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, Milano, ISU Università Cattolica, 2007, 562.

<sup>29</sup> Cfr. A. VICINELLI, *Il Parini e Brera*, Milano, Ceschina, 1963, *ad indicem*.

<sup>30</sup> G. MAZZONI, *Giuseppe Parini*, Firenze, Barbèra, 1929, 52-53. REINA, *Vita*, XXVII informa che Parini andò meditando «alcune profonde Lezioni sul famoso Cenacolo di Lionardo da Vinci [...]; ma non le scrisse».

consigliere de' più eccellenti artefici del suo tempo, come si può ben vedere dalle sue Lettere»; e se poneva le *Vite* del Vasari tra le letture più utili a «chiunque pretende d'aver buon gusto in materia di Belle Lettere, o di Belle Arti». <sup>31</sup> Proprio su Vasari il poeta svolge interessanti riflessioni, esprimendo un giudizio estetico positivo appunto per la sua capacità di offrire al lettore immagini, dunque per la sua capacità 'pittorica' anche per mezzo delle parole: «imperocché coi colori dello stile crea egli nella mente di chi legge un'immagine così viva, e così energica delle cose, che [...] quasi ci par di vederle sotto a' nostri sensi, tali e quali dovettero esistere in realtà». <sup>32</sup>

Tornando dunque al sonetto per Appiani, ci si dovrà chiedere se sia possibile individuare qualche corrispondenza nel campo artistico. La raffigurazione 'dettata' all'artista risponde ad un gusto che genericamente possiamo definire neoclassico, nella precisione e nella sobrietà della composizione, che riguardano sia la disposizione verbale (la realizzazione poetica), sia quella artistica (il disegno): il sonetto risale infatti alla fase più esplicitamente neoclassica, quella delle ultime *Odi*. Si può certo pensare anche ad un certo gusto archeologico ercolanese e pompeiano, allora diffuso per via delle *Antichità di Ervolano* (pubblicate a partire dal 1757), anche perché la composizione sembra richiamare l'iconografia nuziale del cosiddetto 'tocco della mano', cioè il rito performativo tipico dell'antica Roma; <sup>33</sup> mentre i due numi tutelari degli sposi e delle nozze, il «Genio» del v. 4 e «Imeneo» del v. 5, si distinguono per l'essenzialità del tratto, mancando loro qualsiasi attributo.

Un'istruzione al pittore (al decoratore, in questo caso) piuttosto simile si trova d'altra parte, a conferma della contiguità dell'esercizio poetico e di quello artistico, proprio nel programma dettato per il medaglione della stanza da letto per l'estate di palazzo Belgioioso, con *Le nozze d'Ercole divinizzato*, che rispetto al sonetto si distingue per una nota di sensualità: «Vedrassi Ercole seduto sovra un gruppo di nuvole, in atto d'abbracciare affettuosamente Ebe. E mentre questa guardandolo con dolcissimo sorriso, gli presenterà la coppa d'oro, [...] Ercole accennerà di chinarsi per accostarvi il labbro, non senza sorridere, e mirar voluttuosamente la sposa. Fra mezzo ai due Sposi starà in piedi il giovanetto Imeneo, sospendendo sui loro capi una corona di rose e di gigli [...] e tenendo nell'altra mano la fiaccola delle rose». <sup>34</sup> E anche uno dei soggetti per la facciata della Villa Reale, quello relativo a *Bacco ed Arianna*, offre un interessante riscontro, pur nella diversa distribuzione degli attributi (la fiaccola in mano a Imeneo e non sull'altare, come nel soggetto precedente; le rose sul capo di Imeneo e non su quello degli sposi):

Bacco ed Arianna si guardano amorosamente. In mezzo a Loro Imeneo, che con una mano tiene la fiaccola, coll'altra cinge il fianco ad Arianna, mostrando d'accostarla a Bacco. Amorino

<sup>31</sup> PARINI, *Lezioni di Belle Lettere*, 239. Anche nei *Soggetti* Parini aveva suggerito all'artista di rifarsi direttamente a Pindaro (*I riposi di Giove*, soggetto per una medaglia della terza stanza da letto del Palazzo di Corte, in PARINI, *Soggetti...*, 64) e a Tasso (*Sala del Rinaldo*, palazzo Belgioioso, ivi, 105).

<sup>32</sup> PARINI, *Lezioni di Belle Lettere*, 242. L'affermazione è interessante anche per la ripresa di una metafora assai amata dal poeta, quella dei 'colori dello stile' (per la quale cfr. S. MORGANA, *Parini e la lingua italiana dati Trasformati a Brera*, in AA.VV., *L'amabil rito...*, I, 347-370: 369).

<sup>33</sup> Cfr. B. WITTHOFT, *Riti nuziali e loro iconografia*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio-C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1996, 119-148: 129.

<sup>34</sup> Cfr. PARINI, *Soggetti...*, 61. Ma il gesto di Imeneo richiama anche quello analogo nella favola di Amore e Imene del *Mattino*, vv. 334-335. Dopo l'edizione critica curata da Isella (G. PARINI, *Il Giorno*, ed. critica a cura di D. Isella, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1969; poi con il commento di M. Tizi, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1996), cfr. ora G. PARINI, *Il Mattino (1763). Il Mezzogiorno (1765)*, a cura di G. Biancardi, introduzione di E. Esposito, commento di S. Ballerio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013 (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini).

vicino a Bacco con l'arco, e la faretra in atto di ridere. [...] Bacco coronato di pampini [...].  
Imeneo coronato di rose.<sup>35</sup>

Infine, poiché il sonetto *Fingi un'ara, o pittor* è un componimento per nozze, ci si può chiedere se sia possibile individuare una qualche corrispondenza iconografica nella vasta produzione di libretti, raccolte, opuscoli per nozze, nel 'genere' cioè dei *nuptialia*: per ora le mie ricerche non hanno dato frutti in questo senso.<sup>36</sup> Stemmi di famiglia, paesaggi di campagna, amorini, nature morte (canestri di frutta, vasi di fiori), strumenti musicali, festoni vegetali e fregi decorativi ornano le pagine dei *nuptialia* settecenteschi:<sup>37</sup> ma si tratta di una tendenza a cui Parini sembra rimanere estraneo, preferendo orientare le sue scelte verso il registro grandioso-celebrativo, proprio come nei *Soggetti*. Semmai, una qualche suggestione il poeta può averla ricavata dai libri di emblemi, allora ancora assai diffusi nonostante la progressiva perdita d'importanza della letteratura emblematica durante il XVIII secolo: e infatti un interessante riscontro con la figurazione del sonetto pariniano (anche se parziale perché limitato al gesto degli sposi) è offerto proprio dal n. LXIb degli *Emblemata* dell'Alciato, che per illustrare il motivo della fedeltà della moglie (*In fidem uxoriam*) prevedeva il gesto della *dextrarum iunctio*.<sup>38</sup>

### 3. Appiani ritrattista di Parini

Appiani è autore del ritratto 'canonico' di Parini, eseguito probabilmente nella seconda metà degli anni novanta: colto di fronte, il poeta è raffigurato con vivace realismo, «attento anche ai dati contingenti dell'acconciatura e del costume».<sup>39</sup> Ma agli anni 1795-1799 risalgono anche altri due disegni a matita del poeta, sempre di mano di Appiani. Uno, in cui il poeta è visto ancora di fronte (e probabile derivazione dal precedente), è oggi nel Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano;<sup>40</sup> l'altro, in cui Parini è di profilo, è conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano.<sup>41</sup> Uno di questi ritratti, non sappiamo però quale, appartenne al Reina; il quale proprio ad Appiani chiese il prototipo per l'incisione poi eseguita da Francesco Rosaspina per il frontespizio del primo volume delle *Opere* pariniane.<sup>42</sup> Il disegno fornito da Appiani a Reina non è stato fino ad

<sup>35</sup> Cfr. PARINI, *Soggetti...*, 109.

<sup>36</sup> Ho consultato finora O. PINTO, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki, 1971; *Per le faustissime nozze. Nuptialia della Biblioteca Braidense (1494-1850)*, a cura di L. Di Domenico, Cremona, Biblioteca Nazionale Braidense, 2003; *Nuptialia. I libretti per nozze della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, risorse disponibili in rete a cura di E.R. Restani, Bologna, CLUEB, 2010.

<sup>37</sup> Va però detto che mancano studi specifici tanto sulle raccolte in sé, come prodotto poetico e artistico nel suo insieme, quanto sulla loro evoluzione nel corso dei secoli, e del Settecento in particolare.

<sup>38</sup> A. ALCIATI, *Emblematum libri. Il libro degli emblemi: secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, intr., trad. e commento di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, 329. VICINELLI, *Il Parini e Brera*, non elenca il libro dell'Alciato fra quelli posseduti dal poeta; tuttavia esso era molto diffuso, e Parini potrebbe averlo consultato presso l'Accademia di Brera, se non anche posseduto personalmente.

<sup>39</sup> Il disegno è conservato nell'Album Vallardi della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera, n. 345: cfr. *La Milano del Giovin Signore...*, 222, n. 12.

<sup>40</sup> N. 18/181. Cfr. *La Milano del Giovin Signore...*, 222, n. 13.

<sup>41</sup> N. 272/137bis, *ibidem*, n. 14.

<sup>42</sup> Nelle Carte Reina, c. 222, in un elenco di ritratti di Appiani ne figura infatti anche uno «di Giuseppe Parini – Casa Reina». Su questi ritratti cfr. MAZZOCCA, *L'immagine di Parini...* A. MORANDOTTI, *Il ritratto e la società milanese nell'età di Parini*, in AA.VV., *L'amabil rito...*, II, 1053, nota che Parini «seppe riconoscere in Andrea Appiani il migliore professionista in grado di restituire la sua effigie di grande "vecchio" delle lettere [...]. Parini aveva scelto bene, visto che proprio con Andrea Appiani si andò allora definitivamente trasformando il genere del ritratto».

ora rintracciato, ma l'incisione di Rosaspina appare chiaramente imparentata a quelli noti, in particolare ai due che ritraggono il poeta di fronte, a parte «un'accentuazione più eroica ed idealizzata».<sup>43</sup>

Probabilmente un quarto ritratto è andato perduto: nella sua monografia su Appiani Beretta parla infatti di un «Ritratto del poeta Parini», un olio su tela, non altrimenti documentato, che al pittore sarebbe stato commissionato da Francesco Carcano e che ai suoi tempi (la metà dell'Ottocento) era posseduto dal delegato imperiale di Bergamo, cavaliere Bozzi.<sup>44</sup> Il Carcano, genero di Giuseppe Maria Imbonati per averne sposato la figlia Marianna, era stato un accademico Trasformato e aveva anzi ricoperto anche la funzione di segretario; all'interno dell'accademia aveva ricoperto un ruolo di primo piano, e a lui era stata affidata la cura della raccolta in morte del Balestrieri (dopo quella, per più ovvie ragioni, per l'Imbonati).<sup>45</sup> In questo contesto, dunque, commissionare il ritratto di Parini all'Appiani poteva forse significare anche la volontà di garantire la memoria, celebrandone il personaggio più illustre, di un'intera esperienza culturale, quella appunto dei Trasformati.

Altri artisti ritrassero il poeta quando questi era ancora vivente, da Martino Knoller a Giuseppe Franchi a Gaspare Landi;<sup>46</sup> in ogni caso si può affermare con Mazzocca che «a Parini vivo, e negli anni immediatamente seguenti la morte non sembrava essere toccata in sorte quella fortuna iconografica arisa invece [...] all'aristocratico Alfieri».<sup>47</sup> Ora, una parziale eccezione è rappresentata proprio da due composizioni allegoriche eseguite dall'Appiani subito dopo la morte del poeta, «perfettamente in sintonia con gli intenti encomiastici ed eroicizzanti dell'edizione Reina»:<sup>48</sup> la prima è tramandata da due fogli diversi per dimensioni e dettagli nella composizione, entrambi conservati al Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, e raffigura *Apollo che incorona Parini inginocchiato al cospetto di Minerva*;<sup>49</sup> la seconda, appartenente a collezione privata, rappresenta *La Fama*

<sup>43</sup> Cfr. *La Milano del Giovine Signore...*, 223, n. 17. Su Rosaspina cfr. A. BERNUCCI- P.G. PASINI, *Francesco Rosaspina incisore celebre*, Morciano di Romagna (RN), Banca popolare Valconca, 1995.

<sup>44</sup> BERETTA, *Le opere...*, 161. Cfr. anche LEONE, *Andrea Appiani...*, 68.

<sup>45</sup> Dopo C. VIANELLO, *La giovinezza di Parini, Verri e Beccaria*, Milano, Baldini e Castoldi, 1933, 77 ssg., sul Carcano si veda il profilo di C. MUTINI nel *Dizionario biografico degli italiani*, XIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976, 737-738. Parini aveva partecipato alla raccolta *Componimenti in morte del conte Giuseppe Maria Imbonati*, Milano, Galeazzi, 1769 con il sonetto *No, non si pianga un uom d'ingegno eletto* (in MAZZONI, 370-371); ai *Versi in morte del celebre poeta Domenico Balestrieri*, Milano, Imperial monistero di Sant'Ambrogio maggiore, 1780 con il sonetto in dialetto milanese *Sta flutta milanese on gran pezz fa* (in MAZZONI, 493; ora in G. PARINI, *La Colombiade. Le poesie in dialetto. Gli Scherzi*, a cura di S. Baragetti, M.C. Albonico, G. Bianciardi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2015 [Edizione nazionale delle opere di Giuseppe Parini], 87-90).

<sup>46</sup> Per questi e altri ritratti cfr. *Albo pariniano. Iconografia di Giuseppe Parini*, raccolta e illustrata da G. Fumagalli, Bergamo, Officine dell'Istituto italiano Arti grafiche, 1899; ma sarebbe necessaria un'indagine aggiornata e approfondita su ciascuno di essi, che ne ricostruisse il contesto.

<sup>47</sup> Cfr. MAZZOCCA, *L'immagine di Parini...*, 54.

<sup>48</sup> Ivi, 55.

<sup>49</sup> Il primo disegno (probabilmente una prima redazione) è a penna, ed è firmato (B 50/V-571/9, legato Muzio Attendolo Bolognini del 1865); il secondo è a penna ed acquerello, e non è finito nella testa di Parini (inv. B571/8, acquisto Raffaello Giolli 1928). Cfr. *Andrea Appiani, pittore di Napoleone*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 1969-1970), a cura di M. Precerutti Garberi, [Cinisello Balsamo (MI), Arti grafiche A. Pizzi], 1969, 44, nn. 56-57, figg. 46-47; F. ROSSI, scheda in *Il primato del disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 9 maggio-19 luglio 2015), a cura di S. Bandera, Milano, Skira, 2015, 152, n. 50a; *La Milano del Giovine Signore...*, 222, n. 15.

*che incorona Parini e respinge la Morte.*<sup>50</sup> Così il pittore veniva a suggellare la sua devozione per il 'maestro' ormai scomparso.

---

<sup>50</sup> Il disegno è a penna ed acquerello: cfr. *La Milano del Giovìn Signore...*, 222-223, n. 16. Su entrambe le composizioni cfr. LEONE, *Andrea Appiani...*, 68-69. Mazzocca identifica nello scritto che Parini mette davanti alla Morte il sonetto scritto in occasione del ritorno degli austriaci a Milano (*Predaro i Filistei l'Arca di Dio*, in MAZZONI, 385); ma nulla autorizza questa identificazione, dato che i versi sul cartiglio sono illeggibili.