

GIACOMO VAGNI

Le 'Vite' di Vasari nelle 'Lezioni' di Parini

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]

GIACOMO VAGNI

Le 'Vite' di Vasari nelle 'Lezioni' di Parini

Le 'Lezioni' di Giuseppe Parini, osservano i moderni editori, svolgono «in un discorso educativo» la sua «concezione estetica e critica», fondata sulla «stretta unità delle arti». Tra gli autori ivi menzionati, Giorgio Vasari ha uno spazio insolitamente ampio, secondo una predilezione già rimarcata da Ugo Foscolo. Nel rapporto tra 'letteratura' e 'arti' emerge così l'importanza per Parini della tradizione rinascimentale, che il contributo intende approfondire attraverso tale esempio significativo.

1. È noto il passo dell'*Essay on the present literature of Italy* nel quale Ugo Foscolo, prima di presentare i «soggetti per artisti», sottolinea la competenza di Parini nelle diverse arti:

Assiduo e prediletto il suo studio dei trattati delle arti belle; particolarmente gli furono care le biografie degli artisti celebri; e tra i pochi libri che possedette i suoi esecutori testamentari trovarono due copie delle *Vite* del Vasari, gualcite dall'uso. *Non si dedicò invece al disegno, né alla musica, pur conoscendo d'entrambe la tecnica e la teoria, pur dimostrando di queste arti tanta sensibile intelligenza che i più noti maestri ricorsero sovente ai suoi consigli.*¹

Per sua stessa ammissione, Foscolo traeva numerosi spunti per il suo saggio dalla *Vita* scritta da Francesco Reina, «the biographer of Parini, who has furnished the greater portion of the preceding account».² La passione del maestro per Vasari, tuttavia, non emergeva con chiarezza dalla biografia, che si limitava ad annotare che

[...] nessuno meditò più di lui su Lionardo, Vasari, Palladio, Borghini, e Bottari, né svolse le collezioni degli eccellenti disegnatori, ed incisori più di quanto egli fece in compagnia dell'eruditissimo librajo Domenico Speranza, e del valoroso scultore Giuseppe Franchi.³

Ben al di là di tale asciutta menzione, Foscolo poteva verificare la predilezione per Vasari sulle pagine delle *Lezioni*. È invece sconosciuta la fonte della notizia del ritrovamento di ben due copie

¹ Cito, in traduzione, da U. FOSCOLO, *Opere*, t. II, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, 1445 (corsivi miei). Sul passo è tornato, tra gli altri, anche G. SAVARESE, *L' 'Ut pictura poesis' mediatrice tra poesia e critica pariniana*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi et al., Milano, Cisalpino, 2000, t. II *La musica e le arti*, 951-968: 951-952; allo stesso Savarese si deve il capitale *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Roma, Bulzoni, 1990². Cfr. ora, oltre ai saggi cui si farà via via riferimento, M. C. MORETTI, *Poesia e pittura di vizi e virtù nell'opera di Giuseppe Parini*, «Annali dell'Università per Stranieri di Perugia», n. s., VII (1999), 157-190.

² FOSCOLO, *Opere...*, 1449n. Una fonte analoga si riconosce nel brano immediatamente precedente. Dopo aver dedicato alcune righe alla novità (e alle debolezze) delle lezioni tenute per la cattedra di eloquenza (pp. 1442-43), Foscolo aveva annotato che «Parini non era un erudito, non seppe molto di greco, e non era neanche in grado di scrivere in latino; ma egli penetrò tutte le bellezze degli scrittori latini e le rese intuibili al suo auditorio. *Predilesse e studiò, tra gli italiani, Dante, Ariosto e l'Aminta del Tasso*; ma nessuno dei tre lo influenzò; come accadde con Swift, sarebbe difficile cogliere in lui una sola idea suggerita dai predecessori» (pp. 1444-45, corsivo mio). Sulla passione per Dante e Ariosto, soprattutto del Parini anziano, riferiva Reina: «Negli ultimi tempi suoi l'evidentissimo Dante, il semplice e facile Ariosto gli erano sempre alla mano: *costoro*, diceva egli, *più si conosce l'arte, più si ammirano: più si studiano, più piacciono*» (cito da F. REINA, *Vita di Giuseppe Parini*, a cura di G. Nicoletti, Milano, LED, 2013, 47, corsivo mio). Quella per il dramma pastorale tassiano, invece, era esplicitamente dichiarata da Parini nelle *Lezioni*, dove tra il resto si affermava che l'*Aminta*, «Opera tale che paragonata colla Gerusalemme, si rimane in dubbio qual delle due nel rispettivo lor genere più s'accosti alla perfezione, è il più nobile modello, che abbia l'italiana lingua e poesia della gentilezza, della purità, dell'eleganza, del vezzo, e di tutte le grazie insomma della dizione e dello stile» (G. PARINI, *Prose*, I. *Lezioni. Elementi di retorica*, a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2003, 245; da questa edizione saranno tratte, d'ora innanzi, tutte le citazioni dalle *Lezioni di Belle Lettere*, con il solo rimando al numero di pagina).

³ REINA, *Vita di Giuseppe Parini...*, 44 (nel passo integrale si leggono anche le notizie sul disegno, sulla musica e sulla mancata conoscenza del greco cui Foscolo accenna).

delle *Vite* tra i libri di Parini.⁴ Nell'elenco redatto dagli esecutori testamentari se ne contavano 196: per Francesca Fedi, «da biblioteca essenziale di un professore di pochi mezzi». ⁵ In quell'elenco, al numero 172, si registra un «Vasari – Vite dei Pittori, Roma 1749, Tomi 3, in 4° L. 24». ⁶ La data è mal riportata: si doveva trattare invece dell'edizione romana Pagliarini del 1759-60, commentata da Giovanni Bottari. ⁷ Ad essa Parini stesso faceva esplicito riferimento nelle *Lezioni* (p. 239). ⁸ Per l'eventuale seconda copia, si potranno escludere le edizioni più antiche: al di là dei rari e costosissimi originali cinquecenteschi, appare improbabile che egli avesse la ristampa bolognese (Dozza) del 1647, che, riportava Bottari, a metà Settecento «non si trovava più se non con difficoltà, e con non agevole spesa». ⁹ Volendo prestar fede al Foscolo, si può supporre che Parini fosse entrato in possesso, a carriera di insegnante avviata, di un'edizione tardo-settecentesca: o dei 7 volumi in 4° stampati a Livorno e poi a Firenze tra il 1767 e il 1772, oppure degli 11 volumi in 8° pubblicati da Pazzini Carli a Siena tra il 1791 e il 1794 con il commento di Guglielmo Della Valle. Quando preparava le *Lezioni*, in ogni caso, Parini doveva avere sotto gli occhi la sua copia dell'edizione Bottari. E questa, come vedremo, non è forse solo una curiosità erudita.

2. Lo spazio riservato nelle *Lezioni* alle *Vite dei Pittori* è notevole.¹⁰ Per attestarci a un primo rozzo rilievo quantitativo, registriamo che nel manoscritto il discorso sulle *Vite* occupa sei carte.¹¹ Non è

⁴ Sia l'editore del regesto testamentario pariniano (cfr. A. VICINELLI, *Il Parini e Brera. L'inventario e la pianta delle sue stanze. La sua azione nella scuola e nella cultura milanese nel secondo Settecento*, Milano, Ceschina, 1963, 147), che Franco Gavazzeni, commentatore del passo foscoliano (FOSCOLO, *Opere...*, 1445, n. 1), ammettono di non avere notizie della seconda copia.

⁵ F. FEDI, *Parini e i teorici del neoclassicismo*, in *L'amabil rito...*, 969-992: 976. Già Vicinelli osservava che «per un privato del tempo, e sia pure professore, non sono pochi (ma nemmeno molti): certo poi gli soccorreva la Biblioteca di Brera» che, aggiunge in nota l'editore, «in questo tempo era ricca di circa 80.000 volumi» (*Parini e Brera...*, 146 e n. 16).

⁶ Il documento è pubblicato da VICINELLI, *Parini e Brera...*, 257-268.

⁷ *Vite de' più eccellenti Pittori Scultori Architetti scritte da Giorgio Vasari Pittore e Architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note. Tomo primo dedicato alla Sacra Maestà di Carlo Emanuele Re di Sardigna*, in Roma, MDCCLIX, per Niccolò e Marco Pagliarini (il secondo tomo, con identica data, è dedicato all'altezza reale di Vittorio Amadeo Duca di Savoia, il terzo, che uscì l'anno seguente, all'altezza reale di Benedetto Maria Maurizio Duca di Chablais).

⁸ Su Bottari, vedi ora E. SALVATORE, «Non è questa un'impresa da pigliare a gabbo». *Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca*, premessa di G. Frosini, Firenze, Accademia della Crusca, 2016.

⁹ *Vite de' più eccellenti Pittori...*, X.

¹⁰ Le citazioni saranno tratte dal testo esteso delle *Lezioni*, nel ms. ambrosiano che gli editori siglano L. Esso fu preparato nell'estate del 1769, e dettato agli studenti almeno nei primi tempi, finché il corso pariniano fu strutturato su due anni (cfr. P. BARTESAGHI, *Machiavelli 'censurato' in una pagina delle 'Lezioni di Belle Lettere' di Parini*, «Studi sul Settecento e sull'Ottocento», VII (2012), 189-197: 189). In seguito, probabilmente per l'estensione (nel 1776) dell'insegnamento ai meno preparati studenti dell'Accademia d'arte, Parini preparò un *Ristretto*, versione sintetica e aggiornata della prima parte del corso (ivi, 190). Nel manoscritto R che lo conserva, tuttavia, manca la parte corrispondente alla sezione finale di L, dedicata allo sviluppo linguistico del toscano-italiano: a quanto risulta, per essa (dalla quale sono tratte le citazioni su Vasari) Parini continuò a usare la versione preparata su L. La lezione su Vasari, dunque, composta alla fine degli anni sessanta, potrebbe essere stata comunicata agli studenti, senza variazioni registrate nel ms., lungo tutto l'arco dell'insegnamento pariniano, fino agli anni novanta. La perdurante attualità delle *Lezioni*, e proprio della parte relativa allo sviluppo linguistico, è dimostrata dalla influenza di quel «primo organico canone della letteratura italiana, che [...] i responsabili della Società tipografica de' classici italiani che si costituisce nel 1802 dimostrano chiaramente» di conoscere, quindi già prima della stampa Reina del 1804 (ivi, 190; vd. anche A. CADIOLI, *La 'Società tipografica de' classici italiani. Prima serie*, in *Dai 'Classici italiani' agli 'Scrittori d'Italia*, a cura di G. Frasso e P. Bartesaghi, con la collaborazione di S. Baragetti e V. Brigatti, Roma, Bulzoni, 2012, 49-65). Come appunta G. NICOLETTI, *Parini*, Roma, Salerno, 2015, 135, n. 12 (sulla scorta del classico studio di Berengo su *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*), l'iniziativa del «prospetto di una collana di classici» andrà attribuita a «Giulio Ferrario, un allievo del poeta».

poco, se si considera ad esempio, con Paolo Bartesaghi, che a Dante e Petrarca ne spettano soltanto tre: tra gli autori citati, Vasari è secondo solo a Boccaccio (otto carte) e Machiavelli (undici).¹² Al prediletto Tasso sono dedicate meno di cinque carte.¹³ Simili dati rivelano in primo luogo la sensibilità, nella didattica pariniana, per il problema della prosa. Ciò è coerente con lo scopo di *utilità* civile del suo insegnamento: alla nota avversione nei confronti dell'uso di forzare gli studenti a comporre in verso corrispondeva giustamente una speciale attenzione per la dimensione oratoria e prosastica nella formazione dei futuri professionisti. Una simile preoccupazione, d'altra parte, si inquadra bene nel dibattito linguistico e culturale del secondo Settecento (milanese e non solo), dove il tema della lingua della prosa – sostanzialmente irrisolto fin dal Cinquecento – sarebbe stato avvertito, fino a Manzoni, come particolarmente urgente.

Può essere dunque degno di nota che Parini proponesse ai suoi discepoli il trattato vasariano come uno dei modelli più illustri. L'opera era tra le poche la cui lettura Parini raccomandava in maniera esplicita, presentandola come modello di condotta e di stile:

[...] è una delle opere italiane, che vorrebbsi veder più frequentemente nelle mani della Gioventù, massimamente Lombarda, invece d'altre, che sono assai men profittevoli, e che bene spesso male applicate, anzi sono nocive non solo alla retta maniera dello scrivere, ma anche al buon costume.¹⁴

Egli si rifaceva, in prima battuta, all'autorità dell'erudito toscano (e cruscante) monsignor Bottari, curatore della moderna edizione delle *Vite* che egli possedeva:

E a proposito dello scrivere del Vasari, che è ciò che ora specialmente ne importa di riguardare, è da notarsi, ciò che lo stesso Bottari in qualche altro luogo avvertisce, ed è che il Vasari sopra la maniera del suo scrivere consultò Annibal Caro, uomo di finissimo gusto in tutte le Arti, e grande amico, e utile consigliere de' più eccellenti artefici del suo tempo [...]. Aggiungasi ciò che pure il Bottari altrove osserva, ed è che il Vasari seppe alle volte alzarsi dal suo stile naturale e piano, e renderlo temperatamente ornato e grande, secondo che la materia comportava.¹⁵

Non sono stato in grado di identificare con precisione i due luoghi cui Parini fa riferimento: essi non corrispondono a rilevati passi paratestuali, e la formula generica «in qualche altro luogo»

¹¹ Precisamente, dall'ultimo terzo della c. 222r alla prima metà della 228r (nella moderna edizione, pp. 238-243).

¹² «A Dante e Petrarca Parini dedica complessivamente le sole cc. 181r-183[r]; al Boccaccio le cc. 184r-190r, cui va aggiunta una carta inserita senza numerazione tra le cc. 189-190r. Sul Boccaccio poi ritorna ancora nel cap. su Machiavelli, che, a sua volta, occupa le cc. 199-209r» (BARTESAGHI, *Machiavelli 'censurato'...*, 196, n. 2). Come accennato, quando il corso passò da biennale ad annuale, e quando vi furono ammessi gli studenti di Belle Arti, Parini preparò un *Ristretto*, nel quale tra il resto «il risorgimento della lingua viene attribuito *in primis* a Bembo e non si fa cenno alla riflessione linguistica di Machiavelli» (ivi, 192).

¹³ Precisamente, dalla metà della 230r alla fine della 234r (quest'ultima segnata, per un errore di numerazione, come c. 235r: cfr. PARINI, *Prose...*, I, 244-247). Una carta è sufficiente per presentare «uno de' Principi scrittori della lingua, anzi il migliore di tutti dopo il Boccaccio»: Giovanni della Casa (ivi, 237).

¹⁴ Ivi, 240. Poco prima aveva affermato: «Quest'opera deve ad ogni conto leggersi da chiunque pretende d'aver buon gusto in materia di Belle Lettere, o di Belle Arti» (ivi, 239).

¹⁵ Ivi, 239. Nel passaggio subito precedente Parini aveva riportato con precisione «le parole medesime di monsignor Bottari, inserite nella prefazione da lui fatta, alla nuova edizione delle *Vite* del Vasari per esso procurata», traendo un intero paragrafo dalla p. IX del I volume (1759), e segnandola sul manoscritto *L* con un tratto verticale. Tra le opere dell'erudito fiorentino che dovevano essere ben note al Parini, oltre alla prefazione alla quarta edizione del *Vocabolario della Crusca*, si ricordi che l'abate conosceva l'*Hercolano* di Varchi, opera centrale per tutta la sua riflessione linguistica, proprio «nell'ed. fiorentina del 1730, con commento di Giovanni Bottari» (S. MORGANA, *Parini e la lingua dai Trasformati a Brera*, in *L'amabil rito...*, 347-370: 349, n. 7, e 351-352).

potrebbe forse evocare due delle numerose note di commento apposte dall'erudito – ciò che indicherebbe una lettura attenta, non solo del testo originale, ma anche del moderno commento. In ogni caso, egli riconosceva a Vasari qualità letterarie singolari, perfettamente coerenti con i valori estetici comunicati nella prima parte del corso: *novità, varietà, verità*, e narrazione di quanto accaduto «ad uomini grandi nel loro genere», dipingendone «caratteri e costumi». ¹⁶ Erano i termini che, nella prima parte delle *Lezioni*, avevano definito i passi attraverso i quali il *Versificatore* si era fatto *Poeta*. ¹⁷ Consapevole del terreno teorico nel quale era entrato, Parini evocava un punto sensibile del dibattito cinquecentesco sulla *Poetica* di Aristotele, sul diverso valore filosofico di *poesia e storia*:

Ci si potrebbe opporre per avventura, che [...] avvegnaché gli accidenti, i caratteri e i costumi, che quivi si espongono, sieno realmente stati, non si può leggendo quelle vite avere quel piacere, che proviene dal veder la natura bene imitata, come si fa ne' poemi, ne' romanzi, nelle novelle. ¹⁸

Annoverando l'opera vasariana tra quelle indiscutibilmente «utili e ottime», l'abate dichiarava lecite «due sorte d'imitazioni», distinguendo tra quella che, «inventando e fingendo», espone «oggetti quali son potuti essere e possono», e quella che, al contrario, «toglie a rappresentare ai sensi o alla mente una immagine di essa, quale realmente ha esistito od esiste» (*ibidem*). Egli portava così il Vasari «storico» e «narratore di fatti» ai più alti livelli della scrittura letteraria, poiché comunicando «le notizie di molti uomini grandi» aveva illustrato «il contrasto e la forza delle umane passioni», così da insegnare «le regole della prudenza» che aiutano a «misurar le forze dell'umano ingegno» e «a *conoscer l'uomo* sia nelle facoltà della sua mente, sia negli affetti del suo cuore, nel che consiste la scienza più importante che studiar si possa» (ivi, 242). Tale (filosofica) conoscenza dell'uomo era la radice più profonda e il vero criterio di ogni studio letterario, come nel corso aveva affermato a più riprese: «il Soggetto della nostr'arte si è l'animo umano [...]. È adunque assolutamente necessaria la scienza dell'uomo a colui, che pretende di esercitar l'arte del dire» (ivi, 188-189). ¹⁹ L'apprezzamento di Vasari, insomma, si spingeva ben al di là di quello, già notevole, manifestato per Leonardo, fondato esclusivamente sulla dimensione tecnica, ²⁰ e dava più largo spazio ai temi accennati nel giudizio su

¹⁶ «La lettura di queste 'Vite' è sommamente dilettevole per la *novità e varietà* de' piacevoli, degli stravaganti, e de' grandi ora lieti ora funesti accidenti, che narrati vi sono. I quali accidenti tanto più ne interessano commuovendo i nostri affetti, quanto che sappiamo, che *sono intervenuti veramente*» (PARINI, *Prose...*, I, 240).

¹⁷ «Introdusse egli questi uomini singolari, e attribuendosi loro concetti e sentimenti, ed azioni somiglianti alle loro e consentanee al loro carattere, chiamò egli pure, per questa via, l'attenzione degli uomini, ed eccitò pure nell'anima loro grate sensazioni ed idee. Ed ecco l'imitazione; ed ecco come il Versificatore divenne Poeta, e la versificazione Poesia facoltà secondo la sua giusta idea infinitamente nobile e grande» (111).

¹⁸ PARINI, *Prose...*, I, 241.

¹⁹ «Tale conoscenza», concludeva, non si acquista soltanto «dallo studio della Metafisica e della Morale», ma anche «dalla Storia» e «dall'abito [...] d'osservare attualmente e da noi medesimi l'uomo in genere, e in specie [...]. Questa profonda conoscenza del Soggetto intorno a cui l'Arte si debbe esercitare, è quell'unica cosa, che ha prodotto i capi d'opera, che noi ammiriamo tuttora o si voglia nella prosa o si voglia nella poesia. Questo è, che ha insegnato a conoscere i diversi mezzi e stromenti de' quali può l'Arte servirsi, e le diverse qualità e forse loro, onde poscia convenevolmente applicarli nell'atto dell'operare. Omero, osservando l'Uomo, [...] conobbe, che niuna cosa interessa più l'uomo, che l'uomo medesimo: [...] però si diede a dipigner gli uomini. E vedendo, che l'Uomo ama naturalmente i propri affetti, [...] però si diede a dipigner gli uomini agitati dalle forti passioni» (189-190).

²⁰ «Chi crederebbe che noi volessimo proporre Lionardo da Vinci fra gli Autori di Lingua? Eppure le opere di questo Toscano, grande Letterato, insigne Pittore, e singolare Meccanico, meritano d'esser lette, perché in una colla proprietà de' termini attinenti a diverse arti, vi si possono imparar molte cose utili alle stesse arti ed alle scienze» (233).

Benvenuto Cellini.²¹ Non per nulla, proprio chiosando «di passaggio» quanto detto per Cellini, Parini sottolineava come la scrittura dei «tecnici» nel secolo XVI avesse caratteri più «illuministici», di indipendenza e originalità, rispetto a quella dei letterati di professione, «troppo preoccupati delle opinioni» delle *auctoritates*.²²

Anche alle biografie vasariane era indirettamente riconosciuto un contenuto non solo tecnico ma «filosofico», rimarcandone la dimensione morale ed esaltandone lo stile nei termini di un apprezzamento che, sensisticamente, non avrebbe potuto essere maggiore. Non solo Vasari appariva «al pari d'ognialtro eccellente» (non meno, cioè, dei poeti propriamente detti, che imitano «inventando o fingendo»), ma era sottolineato come con «i colori dello stile» egli sapesse creare nella mente del lettore un'immagine «viva» ed «energica» (ivi, 242). *Energica*, cioè della massima evidenza: come già per l'*imitazione*, le categorie chiave del dibattito cinquecentesco (in questo caso, l'*enargeia* di Dionigi di Alicarnasso) si saldavano senza suture alla riflessione estetica di stampo sensista.²³

3. Concludendo il discorso su Vasari, Parini rimarcava il principio fondativo delle sue *Lezioni*, definendo l'opera «utile [...] per tutte le Arti, che hanno per oggetto la produzione del Bello», e ricordando i «giusti precetti» e le «finissime osservazioni» di cui essa «abbonda», fondamentali per formarsi «un bongusto universale» e «giudicar sanamente in tutte le opere dell'Arte» (242-43). La forza rappresentativa della prosa vasariana, già evocata nei termini dell'*imitazione delle azioni*, era celebrata anche nella sua dimensione efrastica, di speciale utilità per «noi Milanesi, i quali [...] non abbiamo [...] sotto l'occhio da poter contemplare in tal genere que' maravigliosi sforzi dello ingegno umano, che sono i capi d'opera degli uomini eccellentissimi nelle tre Arti del disegno» (243).²⁴ La lettura sembrava dunque poter in qualche modo supplire alla mancata visione diretta delle opere. Per un lettore attento del commento di Bottari, che aveva a lungo insistito sulla necessità di una esperienza diretta – o al limite mediata dalle riproduzioni – per giudicare correttamente il progresso

²¹ Cellini era definito «famoso artefice, e talento oltre misura bizzarro, i cui trattati dell'Oreficeria e della Scultura somministrano grande quantità di vocaboli e di forme relative alle arti, oltre che abbondano d'ottimi precetti e di regole per la pratica, o per l'intelligenza delle Arti stesse. La vita sua da sé medesimo scritta è una delle cose più vivaci, che abbia la lingua italiana sì per le cose che descritte vi sono, sì per il modo. Costui è specialmente mirabile nel dipingere al vivo e con pochi tratti i caratteri, gli affetti, le fisionomie, i moti e i vezzi delle persone» (235).

²² «Fra gli autori italiani del Cinquecento risplende ordinariamente più filosofia nelle opere degli eccellenti artisti o d'altri simili, che in quelle de' grandi Letterati, perché questi preoccupati furono per la maggior parte dalle opinioni, o vere o false che fossero, da essi bevute nelle scuole, e ne' libri, dove gli altri andarono in traccia della natura e della verità condotti dal solo raziocinio» (p. 235).

²³ Il passo citato è, secondo M. MARI, *La critica letteraria nel Settecento*, Milano, Ledizioni, 2013, 52-53, l'unico nel quale si realizza una «applicazione critica dei principi sensistici», per il resto soffocata da «purismo, accademismo, aristotelismo e [...] moralismo», in «una vera e propria abdicazione critica a favore della Crusca». Anch'esso, però, non sfugge affatto a quel radicamento nella tradizione rinascimentale il cui spessore è forse maggiore di quanto non emerga dall'ottica teleologica secondo la quale ancor oggi si tende a leggere la riflessione critica del secondo Settecento.

²⁴ Portando a supporto il passo citato, SAVARESE, *Iconologia pariniana...*, 132, affermava che «Parini non si allineava con le istanze più avanzate del momento, e ciò forse anche perché il suo gusto figurativo non proveniva da una matrice archeologica o storico-artistica». Commentando il passo del Reina, più sopra ricordato, sulle «collezioni degli eccellenti disegnatori ed incisori», in effetti, lo stesso studioso aveva caratterizzato «il classicismo figurativo del Parini come risultante in notevole misura da stimoli, fonti, modelli, che precedono anche di molto il gusto neoclassico ercolanense prima e winckelmanniano poi» (ivi, 81). FEDI, *Parini e i teorici del neoclassicismo...*, 985 ha osservato che «se [...] l'elemento propulsivo del Neoclassicismo romano era lo studio diretto dell'Antico, nelle sue forme originali, nella 'moderna' Milano, dove la lezione dell'Antico era attingibile piuttosto attraverso la tradizione letteraria, questo ruolo cardine toccò all'insegnamento accademico».

delle arti, simile affermazione non era scontata né pacifica.²⁵ Parini si muoveva con circospezione, attenuando l'efficacia di una soluzione «che basta ad erudirci in qualche modo, e a pascolarci come si può», dunque senza avallare una perfetta sovrapposizione tra il *medium* visivo e quello verbale.²⁶ Per Bottari, tuttavia, il fatto che l'«istoria de' professori delle belle arti» rappresentasse «l'unico oggetto del Vasari» identificava il maggiore limite di un'opera, utile ancora e prestigiosa, e però superata dal progresso della scienza.²⁷ La narrazione dei fatti degli uomini grandi invece, come abbiamo visto, era per Parini ciò che aveva permesso alle *Vite* di entrare a pieno titolo tra gli (immortali) capolavori dell'eloquenza. Il Parini degli anni di Brera, che per Reina svolgeva «le collezioni degli eccellenti disegnatori, ed incisori [...] in compagnia dell'eruditissimo libraj Domenico Speranza, e del valoroso scultore Giuseppe Franchi», era certamente in grado di cogliere le implicazioni del discorso bottariano, e non si può escludere che esso destasse il suo interesse.²⁸ Eppure, di fronte all'uditorio dei suoi discepoli, aveva preferito valorizzare appieno la dimensione letteraria delle *Vite*, sottolineandone con forza la perdurante validità di lezione stilistica, morale ed

²⁵ I. R. VERMEULEN, *Vasari illustrato. Il progetto incompiuto di Giovanni Bottari (1759-60) e la collezione di stampe Orsini*, «Prospettiva», CXXV (2007), 2-22 e T. FRANGENBERG, *The limits of a genre: Giovanni Gaetano Bottari's edition of Vasari's Lives (1759-1760)*, in *Le Vite di Vasari. Genesis, topoi, ricezione / Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2010, 293-300 (così a 297: «Art works constitute their own kind of history, and the works themselves are the main sources regarding the development of which they form a part. Understanding them necessitates the immediacy of a visual encounter»). Entrambi gli studiosi hanno richiamato quanto scriveva Bottari in una nota al secondo proemio: «Il pensiero del Vasari è ottimo di far vedere il principio, gli accrescimenti, i progressi, e la perfezione della pittura, e sarebbe bene avere di tutte l'arti una simile importantissima notizia. Per averla della pittura, non basta sapere i nomi di coloro, che a poco a poco la condussero alla sua sovrana eccellenza, ma bisognerebbe veder le loro opere, e che fossero corredate delle necessarie osservazioni. Ora queste sono difficili a vedersi, perché sono sparse per tutta Italia, e fuori, e non tutti possono viaggiare per ricercarle, e aver seco un pittore erudito, che faccia loro osservare quel che vi è di notevole. Oltreché molte di queste pitture son perdute, e l'altre vanno a perdersi. Sicché farebbe un'opera utilissima, e immortale chi facesse intagliare d'ogni pittore una figura, o un'istoria delle più conservate, e più notabili, de' quali il Vasari qui scrive la vita, o fa particolar menzione, cominciando da Cimabue. Non dico di tutti, ma di quelli, che andarono migliorando l'arte fino a Raffaello, facendo sopra ogni stampa le osservazioni circa il miglioramento di ciascuno» (*Le vite...*, I, 182).

²⁶ Questa la citazione completa: «Il Vasari adunque e co' suoi ragionamenti, e colle sue descrizioni, ci dà un'idea delle dette cose, che basta ad erudirci in qualche modo, e a pascolarci come si può nella mancanza in cui ci troviamo; e se non altro sveglia in noi quella curiosità e quello spirito d'osservazione intorno ai prodotti dell'arte, che quandocchia può esserci di giovamento» (243). Tuttavia, l'importanza della fonte vasariana anche nella sua componente efrastica risulta ad esempio dalla «considerazione che tra le fonti bibliografiche dei soggetti pariniani un posto cospicuo avevano certamente, oltre che le «istruzioni al pittore» disseminate in opere letterarie (le lettere del Caro, ad esempio), le vite e i repertori di artisti dal Rinascimento in su (Vasari, Borghini, Bellori, Bottari, Baldinucci), che spesso contenevano minuziose descrizioni di opere d'arte, e funzionavano, in un certo senso, come raccolte di soggetti composte *post rem*» (SAVARESE, *Iconologia pariniana...*, 81).

²⁷ *Vite dei più illustri Pittori...*, Giunta, 5.

²⁸ Sul passo di Reina hanno richiamato l'attenzione SAVARESE, *L' 'Ut pictura poesis'...*, 952-953 e I. MAGNANI CAMPANACCI, *Suggerimenti iconografici del 'Giorno'*, in *Interpretazioni e letture del 'Giorno'*, Gargnano del Garda (2-4 ottobre 1997), a cura di G. Barbarisi-E. Esposito, Milano, Cisalpino, 1998, 579-620. Su questo punto, Parini toccava (tangenzialmente e implicitamente) un altro tema vivacemente dibattuto dalla cultura letteraria settecentesca: quello sulla necessità di una storiografia di taglio «filosofico», che mostrasse il progresso (lineare) dell'umanità emancipandosi dai confini troppo stretti dell'antiquaria e dalle espansioni plutarchiane delle biografie. Era il dibattito per cui anche Tiraboschi, distinguendosi dagli illustri precedenti dei Maurini e di Mazzucchelli, avrebbe incisivamente affermato, sulla soglia della sua monumentale opera: «Ella è la storia della Letteratura Italiana, non la Storia de' Letterati Italiani, ch'io prendo a scrivere [...]; cioè la Storia dell'origine e de' progressi delle scienze tutte in Italia» (*Storia della Letteratura Italiana di Girolamo Tiraboschi [...] tomo primo [...]*, in Modena, presso la Società Tipografica, 1772, IX).

estetica.²⁹ Riconoscendo validità filosofica alla narrazione biografica di Vasari, Parini manifestava la propria rinnovata adesione al cuore per così dire umanistico-rinascimentale dell'opera, inserendola armonicamente nel quadro della moderna riflessione estetica.³⁰ Anche su questo versante – come già nelle prime poesie – Parini si manteneva dunque entro l'alveo della tradizione cinquecentesca: ormai però si trattava di una scelta consapevole, non più della condizione di un arretrato «paesano».³¹ Le pagine vasariane confermano dunque che, come i moderni editori hanno osservato per le *Lezioni* nel loro insieme, «sotto il prevalente influsso delle moderne teorie sensiste Parini rivitalizzò il suo classicismo di radici antiche».³² Alle soglie della Rivoluzione che avrebbe spezzato il legame con la società e la cultura dell'*ancien régime*, egli mostrava insomma di sentirsi in continuità con la tradizione cinquecentesca, proprio per questo autorizzandosi ad aggiornamenti, correzioni e prese di distanza: egli percepiva quella cultura come ancora vitale, certamente non incompatibile con le moderne conquiste del pensiero e della scienza, e anzi utile per un confronto dialettico che ne arginasse le derive. La marca propriamente rinascimentale del suo neoclassicismo era consapevolmente (e forse negli ultimi anni, dopo il tornante simbolico della chiusura della Crusca, polemicamente) mantenuta ed esibita, in una ricerca tesa alla costruzione – soprattutto nell'ambito

²⁹ Commenta ancora FRANGENBERG, *The limits of a genre...*, 297-298: «The art historian Bottari and his Vasari edition break with contemporary usage in insisting on the importance of visual documentation even in the context of a collection of artists' lives, foreshadowing more recent developments in advocating an image-driven kind of art history. [...] Each picture in Bottari's eyes is an individual object [...]. Above all, it needs to be seen. No textual medium can replace the visual encounter, and no art history can truly function when the works are not visually present, at least by proxy». E così conclude: «he [Bottari] did his best to maintain, and where possible increase, the usefulness of this work [Vasari's *Lives*]. At the same time, he was aware that what really mattered to him was inaccessible to Vasarian historiography». S. MORGANA, *Parini e il linguaggio figurativo neoclassico. Proposte di lettura dei Soggetti*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetriche e intersezioni*, Atti del III Convegno ASLI (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze, Franco Cesati, 2004, 275-291: 276 ricorda che «la sua [di Parini] attività di consulente degli artisti va considerata [...] strettamente correlata all'attività didattica di professore di Belle Lettere prima alle Palatine e poi al Regio Ginnasio e all'Accademia di Brera, dove esercitava negli anni una importante funzione di formatore di letterati e artisti: i principi fondamentali e generali esposti nelle lezioni sono il costante punto di riferimento teorico dei soggetti, che risultano essere l'applicazione concreta di quei principi».

³⁰ La presenza e il frequente ricorso, proprio nelle *Lezioni*, di numerose importanti opere di stampo sensista è da tempo nota, ed è stata di recente incrementata e meglio documentata. Ancora fondamentale il pionieristico studio di R. SPONGANO, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Milano-Messina, Principato, 1933 (poi Bologna, Pàtron, 1964); vd. ora M. CAMPANELLI, *Rileggendo le lezioni pariniane di Belle Lettere (e alcune fonti già note)*, «Studi di Filologia Italiana», LXI (2003), 75-109; E. GHIDETTI, *Parini, una teoria della letteratura*, in *Le buone dottrine e le buone lettere*, Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini, 17-19 novembre 1999, a cura di B. Martinelli, C. Annoni, G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2001, 21-39; G. BARONI, *Parini critico*, in *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*, Atti del Convegno (Varenna, Villa Monastero-Bosisio Parini-Milano, 27-30 settembre 1999), «Rivista di Letteratura Italiana», XVII (1999), 467-471. Per i moderni curatori delle *Lezioni*, esse «danno molto più spessore al ruolo di Parini come mediatore e divulgatore delle idee illuministiche e sensistiche sull'arte e sul linguaggio» (BARTESAGHI-MORGANA, *Introduzione a PARINI, Prose...*, I, 21).

³¹ Così si esprimeva Carducci a proposito delle poesie di Ripano Eupilino: «[Parini] è un conservatore paesano, della stessa covata che il Gozzi e il Baretti; e, come essi e più d'essi, quella educazione cruschevole, quella mania di toscanesimo letterario, quella mano di vernice del cinquecento sugli anni suoi giovani, conferì a preservarlo dal barbarismo filosofico e sentimentale, lo preparò a riflettere e riprendere alcune delle tradizioni nazionali dell'arte, gli giovò a serbarsi italiano di giudizio e di sentimento, non che di lingua e di stile» (G. CARDUCCI, *Il Parini principiante*, ripubblicato in *Appendice a G. PARINI, Alcune poesie di Ripano Eupilino*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2006, 179-218: 217).

³² BARTESAGHI-MORGANA, *Introduzione...*, 22; analogamente a 31: «L'innesto delle teorie sensiste sulla trattazione dell'eloquenza di matrice classica e rinascimentale caratterizza [...] il magistero dell'autore del *Giorno*».

civile dell'educazione – di una cultura (italiana) moderna ancora capace di attingere alle proprie origini.³³

³³ Come incisivamente chiosava Gennaro Barbarisi a proposito delle diverse interpretazioni sulla polemica tra Parini e i Verri, «il classicismo, o meglio il neoclassicismo (o la “classicità attualizzata”) era componente essenziale della cultura illuministica» (*Introduzione a L'Amabil rito...*, 24, n. 11); e poi ancora, più distesamente: «Con i soggetti per i pittori Parini, rinnovando i modelli rinascimentali, trasferiva all'interno di sedi pubbliche e private i presupposti etici della sua opera e del suo insegnamento, offrendo inoltre, eccezionalmente, un esempio di perfetta collaborazione fra letteratura ed arte, all'insegna della più coerente realizzazione dell'estetica neoclassica. Per cui all'ormai celebre definizione di Parini come massimo teorico del neoclassicismo lombardo, aggiungerei anche quella di massimo interprete, divulgatore, e realizzatore dei canoni della poetica neoclassico-illuminista, essendo il neoclassicismo l'applicazione nelle arti della filosofia dei lumi» (ivi, 26-27); così FEDI, *Parini e i teorici del neoclassicismo...*, 984: «Parini comincia a ragionare da neoclassicista, in termini di estetica, poco prima di diventare professore: cioè da quando – dopo la metà degli anni Sessanta – il rapporto con il potere lo incoraggia e poi fortemente lo spinge a riflettere sulla funzione pubblica delle arti»; e poi, poco più avanti: «Parini [...] arriva ad elaborare una teoria neoclassica dell'arte man mano che si convince della sua *insegnabilità*».