



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*«A scuola più dei latini che dei nostri»:
il classicismo virgiliano di Giuseppe Parini*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureando/a
Matteo Bassiato
n° matricola 2037671/ LTLT

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Indice.....	2
Introduzione.....	3
Il classicismo pariniano.....	7
1.2. Dal sensismo al neoclassicismo.....	8
1.3. Il classicismo di fondo e l'evoluzione stilistica.....	10
1.4. La lingua aulica e classicheggiante.....	15
L'antecedente virgiliano.....	18
2.2. La canonizzazione delle opere virgiliane in antico.....	19
2.3. L'influenza sui poeti e gli intellettuali moderni.....	21
2.4. L'immaginario virgiliano nella produzione pariniana.....	24
L'Eneide e il Giorno.....	28
3.2. Questioni di stile: "l'energia" epica e la poetica del sensismo.....	33
3.3. La questione del metro: l'endecasillabo sciolto e l'esametro.....	39
3.4. Alcune scene tipiche.....	41
3.4.1. Mattino (1763) versi 455-511: la vestizione.....	42
3.4.2. Mezzogiorno versi 1-23: il banchetto.....	52
3.4.3. Il frammento IV della Notte: la discesa negli inferi.....	59
Conclusioni.....	69
Bibliografia.....	71

Introduzione

Il presente lavoro muove dalla volontà di analizzare la poetica di Giuseppe Parini (1729-1799), uno dei grandi classici della nostra letteratura e massimo poeta del '700 italiano, in direzione soprattutto di un confronto ad ampio raggio con le opere dei classici, e in taluni casi in direzione di un'analisi serrata e più puntuale nel rapporto con i molteplici modelli letterari evocati nelle due opere maggiori: le *Odi* e il *Giorno*. La scelta di tali opere non è casuale: sempre più spesso all'interno dei programmi scolastici autori quali Parini o Alfieri, per nominarne alcuni, vengono relegati ai margini dello studio, ridotti spesso a elementi "di passaggio", utili per dedicare poi più ampio spazio alla letteratura ottocentesca. Non va dimenticato però che la seconda metà del '700 rappresenta uno snodo fondamentale per la cultura europea e italiana *in primis*, in cui la temperie culturale, solo dopo aver dato avvio alla rivoluzione "dei lumi" e aver proposto le nitide forme del neoclassicismo, può approdare al clima romantico, e così a una nuova atmosfera letteraria. E non va dimenticato neppure che, se fin dagli albori della tradizione italiana si è parlato di intertestualità con le opere degli antichi e di classicismo, è forse quello espresso tra fine Settecento e inizio Ottocento che presenta maggiori affinità, sotto molteplici aspetti, con l'antichità. Bastano alcuni nomi: Parini recupera una concezione della parola e una modalità del versificare che guarda costantemente alla produzione latina, in particolare augustea; con l'Alfieri si consolida il genere tragico italiano sul modello del teatro greco, euripideo e sofocleo; Foscolo elabora una poetica lirico-epica, specialmente nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*, che ripercorre e fa proprio il bagaglio culturale omerico e lirico-greco, optando per un classicismo, che se non rifiuta i modelli italiani, trova altresì negli antichi le sue ragioni e il suo vigore. La scelta di tale lavoro, poi, ricade sul poeta del *Giorno* soprattutto per la sua statura culturale e morale, che agli occhi dei contemporanei lo hanno reso un modello dei massimi ideali classici e un maestro di poetica.

L'elaborato volge un'attenzione particolare al versante letterario latino, con la predilezione per il poeta dell'*Eneide*, alla luce delle diverse riprese attuate da Parini nel *Giorno*. A partire dall'asserzione leopardiana contenuta nello *Zibaldone*, che appella il poeta di Bosisio quale «Virgilio della moderna Italia», o ancora facendo leva sulle considerazioni del Foscolo, si è cercato di delineare, pur per sommi capi, un *iter* che esplicasse il continuo rapporto

intertestuale intrattenuto con le opere virgiliane, optando prevalentemente per l'analisi di una linea epico-eroicomica, e della relazione con lo stile di Virgilio. Il titolo stesso della tesi, estrapolato da un saggio di De Robertis,¹ vuole definire fin da subito la poetica pariniana alla luce del riuso della classicità, in termini e concettuali e formali, per illustrare come l'autore, pur mostrando un'attiva e frequente ricezione dei classici italiani, prediliga i grandi latini, quali modelli culturali e di comportamento umano.²

Un primo capitolo è stato interamente dedicato alla definizione del classicismo di Parini, procedendo con una disamina dei principali motivi letterari e culturali che ne hanno caratterizzato la produzione poetica maggiore a partire dagli anni '50, fino alle estreme prove liriche, attraverso dunque i portati dell'Illuminismo, legati al progresso scientifico e con finalità eminentemente sociali, per approdare alle squisite atmosfere neoclassiche, suggellate nel binomio bellezza-eleganza. Particolare attenzione è stata dedicata al "classicismo formale", dunque alla ricercatezza dell'ornato poetico e ai fenomeni sintattici che contraddistinguono lo stile sostenuto e aulico, costantemente modellato su impalcature periodali latineggianti e improntate alla *gravitas*. Non minore spazio è stato riservato all'indagine sul lessico poetico, cercando di cogliere gli snodi dell'evoluzione lessicale che hanno condotto al passaggio da una lingua classica, ma pregna di termini afferenti ai campi semantici legati alle scienze e alle altre discipline specialistiche, a un puro classicismo, ricercato e nitido, divenuto uno dei modelli principi per la poesia neoclassica. L'analisi linguistica è stata poi condotta anche proponendo qualche semplice affondo sulla genesi dei testi, in particolare sulle due redazioni del poemetto, con uno sguardo più attento a talune varianti di *Mattino* (1963) e *Mattino II*, allo scopo di precisare la maggiore poeticizzazione del lessico e la minore carica satirica che caratterizzano l'ultimo Parini.

Un secondo capitolo si propone di fornire, seppure per sommi capi e per mezzo di una disamina di alcuni dei più noti casi europei, un panorama del recupero della poesia virgiliana a partire dalla canonizzazione delle tre opere risalente alla stessa età augustea, con la loro introduzione nei programmi scolastici, per attraversare la tardoantichità e l'alto medioevo fino all'illustre esperienza dantesca nella *Commedia*; e a quella di Petrarca, in un *iter* che ne riunisce l'opera letteraria e le vicende biografiche sotto il segno della venerazione e del colloquio assiduo con gli *auctores*; per approdare all'accorato omaggio al vate latino, porto dal letterato

¹ Giuseppe De Robertis, *Saggi con una noterella: Poliziano, Parini, Alfieri, Foscolo, Carducci, Severino, Serra, Soffici, De Lollis*, Seconda edizione Felice Le Monnier, Firenze 1953, p. 35: «Parini, a scuola più dei latini che dei nostri, e, in fondo, d'un solo latino, Orazio, ritrovò un suo senso acuto della parola [...]».

² Cito a tal proposito le celeberrime parole di Dante Isella in *Diagramma pariniano*, in Id., *L'officina della "Notte" e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, p. 11: «[...] la bellezza della poesia, nella sublime serenità delle sue forme, è l'espressione eternatrice dei massimi valori della civiltà. Non nella tradizione classica è spenta la vita, ma negli uomini d'oggi che non hanno la forza morale di ricreare quell'ardua bellezza, l'energia d'animo necessaria per colmarla di sé, per riviverla».

rinascimentale Gavin Douglas (1474-1522), attivo in ambiente scozzese, e autore di una nota traduzione dell'*Eneide*. La sezione seguente, invece, è orientata a valutare il processo di risemantizzazione dei topoi e delle *iuncturae* del Virgilio bucolico e georgico all'interno di celebri passi dell'ode pariniana *La salubrità dell'aria*, nella prospettiva di un confronto tematico, retorico e linguistico.

Il terzo capitolo, che costituisce, di fatto, il cuore dell'elaborato, affronta a più livelli la relazione tra il *Giorno* e l'*Eneide*, in particolare: nel primo paragrafo, muovendo da considerazioni generali circa il genere letterario cui è ascrivibile il poemetto pariniano, si è cercato di delineare lo spettro dei modelli epici, eroicomici e satirici alla base dell'opera, con uno sguardo precipuo all'elemento eroico volto in chiave antifrastica; nel secondo, invece, l'analisi condotta ha tentato di ricondurre la poetica del sensismo e l'icasticità del dettato pariniano alla "energia" linguistica dell'*epos* virgiliano e alla pregnanza di un certo lessico poetico di ascendenza eroica e sublime; il terzo paragrafo, affrontando le questioni metriche del *Giorno*, ha messo in relazione l'impiego dell'endecasillabo sciolto, e la sua sintassi, con l'esametro dattilico e la "libertà" dei sintagmi all'interno del periodare latino; l'ultimo paragrafo, infine, quello forse più significativo sotto il profilo del recupero e della risemantizzazione del poema eroico entro il genere didascalico-satirico, ha stabilito un confronto a livello macro e micro testuale tra i *loci* epici ricorrenti nei poemi classici, quali moduli narrativi "fissi", e alcune scenette e affreschi, che caratterizzano la giornata dei nobili protagonisti del poemetto di Parini, continuamente illuminati dalla sagace e amara ironia del poeta.

Non sono stati tralasciati gli ipotesti greci, con uno sguardo ai poemi omerici, né tantomeno gli autori italiani, tra i quali è spesso rievocata la memoria tassiana e quella dei poeti didascalici del '500, ove spicca l'attenzione per Luigi Alamanni, particolarmente apprezzato da Parini.

E tu venivi
e sorridevi a lui sotto quel tiglio
ch'or con dimesse frondi va fremendo
perchè non copre, o Dea, l'urna del vecchio
cui già di calma era cortese e d'ombre.
Forse tu fra plebei tumuli guardi
vagolando, ove dorma il sacro capo
del tuo Parini?...

Dei Sepolcri, vv. 65-72

Il classicismo pariniano

1. Parini autore classico, tra l'illuminismo sensistico e il neoclassicismo

La formazione poetica e intellettuale pariniana accoglie numerose e differenti suggestioni, influenze, portati teorici, che non si limitano alla ricezione della letteratura precedente e coeva, in un duplice rapporto di ripresa e rinnovamento o superamento, ma che attingono anche a discipline a un primo impatto non strettamente connesse all'ambito poetico, quali le scienze contemporanee, le nuove teorie economiche fisiocratiche, la filosofia sensistica e materialistica, che hanno avuto una larga diffusione in ambiente europeo, specialmente francese, a partire dagli ultimi anni del secolo diciassettesimo. Nella fattispecie le influenze culturali cui attinge Parini, possono essere distinte da un punto di vista cronologico, e bipartite all'altezza degli anni '80, quando, in seguito alle mutate condizioni politico-amministrative conseguenti l'ascesa al trono d'Austria di Giuseppe II, e in seguito alla mutata gestione amministrativa del territorio milanese, allora sotto il controllo austriaco, Parini abbandona³ progressivamente le implicazioni sociali della propria poesia, legate a un clima più squisitamente illuministico, in favore della chiusura in sè stesso, divenendo pertanto un letterato contemplatore di un mondo in cui campeggiano gli ideali estetici e sociali di stampo neoclassico, quali equilibrio, armonia e pacatezza, condensati nel binomio "vero e bello". Va da sè che a queste due differenti implicazioni poetiche, segue una distinzione netta in termini di toni e di stile tra i primi componimenti, ancora pregni della fiducia illuministica nell'efficacia della ragione, quale strumento civilizzatore, e le ultime prove poetiche, legate invece a un'atmosfera più rarefatta, e se vogliamo anche più raffinata, in direzione di un classicismo puro, contemplatore di principi

³ Nel caso del *Giorno*, in particolare, le mutate esigenze del poeta e il conseguente approccio al poema sono ben esemplificate da Giuseppe Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 278: «venuto meno l'ardore polemico che una volta lo aveva sorretto, sbollita l'indignazione civile e morale di fronte all'ozio ignavo dei grandi, non gli restava più che fare quello che fece: cesellare stampe di costume e di vita, sostituire alla satira sociale la satira di costume, disegnare smalti e cammei di un vivere raffinato e galante, farsi, in un certo senso, davvero, senza più ironie, o solo con blande ironie, quel precettore di amabil rito che aveva detto di essere».

ideali trascendenti (senza però qualsiasi accenno alla cristianità) e che nel giro di pochi anni aprirà la strada alla produzione elegante di Vincenzo Monti (1754-1828) e a quella neoclassica delle *Odi* e delle *Grazie* di Foscolo (1778-1827).

1.2. Dal sensismo al neoclassicismo

All'interno delle prime prove letterarie impegnate, risalenti agli anni '50, Parini attinge con perizia al serbatoio tipico classico e classicistico, al contempo rinnovandone le implicazioni culturali con l'apporto del sensismo, una teoria risalente a John Locke (1632-1704) e diffusa in Italia con Etienne de Condillac (1714-1780), filosofo ed enciclopedista francese, attivo a Parma per l'educazione del duca Ferdinando di Borbone (1751-1825). Tale filosofia, in opposizione al razionalismo di fine '600, riconduce ogni concetto e atto gnoseologico all'esperienza sensibile, in particolare agli opposti concetti di dolore e piacere, quest'ultimo derivato dalla varietà e dalla vivezza di sensazioni che contribuiscono ad arricchire la vitalità dell'anima. Uno stimolo in grado di destare tale vitalità e forti sensazioni, servendosi di idee accessorie a quelle principi del discorso, è l'arte stessa. Un esempio di tale poetica è costituito dalla sestina quindicesima della *Salubrità dell'aria*:

A voi il timo e il croco
e la menta selvaggia
l'aere per ogni loco
de'vari atomi irraggia,
che con soavi e cari
sensi pungon le nari

ove la contrapposizione topica tra la città e la campagna è resa attraverso il ricorso alle teorie sensistiche, con il prelievo del lessico scientifico («atomi»), il sostantivo «sensi», concordato con i due attributi «soavi e cari» in *enjambement*, che mostra la propensione del poeta per la raffigurazione di un quadretto reale e concreto, in cui la coppia aggettivale non è assunta con semplice gusto esornativo, quanto piuttosto per delineare in maniera efficace il clima salutare e benefico dell'ambientazione agreste, antitetico rispetto all'aria stagnante e agli odori sgradevoli dell'inquinata Milano.

Un ulteriore sguardo alle teorie sensistiche è rilevabile nei versi del *Mattino*, edito nel 1763, (vv. 228-238), nei quali il poeta, in un elogio iperbolico dai tratti marcatamente antifrastici, sancisce la superiorità naturale dei nobili, quale schiatta di eletti, su tutti gli altri uomini, riconducendone le cause intrinseche a un piano fisiologico:

A voi, divina schiatta,
vie piú che a noi mortali il ciel concesse
domabile midollo entro al cerébro,
sí che breve lavor basta a stamparvi
novelle idee. In oltre a voi fu dato
tal de' sensi e de' nervi e degli spirti
moto e struttura, che ad un tempo mille
penetrar puote, e concepir vostr'alma
cose diverse, e non però turbarle
o confonder giammai, ma scevre e chiare
ne' loro alberghi ricovrarle in mente.

I rinvii alla tradizione medico-fisiologica sono cospicui e figurano principalmente a livello lessicale, con la scelta di termini tecnici, secondo un gusto tipicamente sensistico, e in secondo luogo con il ricorso al materialismo settecentesco, derivato per gran parte dalla filosofia di Locke. Nella fattispecie la superiorità dei nobili è ricondotta al «domabile midollo entro al cerébro», vale a dire la predisposizione naturale ad apprendere, resa attraverso l'aggettivo «domabile», atta a favorire l'apprendimento con un dispendio minimo di «lavor», con il ricorso al latinismo per «fatica». In secondo luogo l'intelletto dei nobili, grazie alla perfezione della struttura e al funzionamento («moto») degli organi percettivi («de' sensi e de' nervi e degli spirti»),⁴ è in grado di favorire, attraverso un'iperbole ironica, la percezione simultanea di vari e numerosi impulsi cognitivi, senza «confonder giammai», e quindi di fissare nella mente idee «scevre e chiare», con un richiamo antifrastico alla filosofia di Cartesio, che nel *Discorso sul metodo* parla di idee innate «chiare e distinte». L'impianto ironico, d'altro canto, si muove in una duplice direzione: da un lato nell'elogio iperbolico del processo gnoseologico del giovin signore, esule dalla fatica e dalla possibilità di confondere le idee nella mente, dall'altro indulgiando su un lessico scientifico e tecnico che i nobili, per sfoggiare una cultura ampiamente affermata nel '700, impiegano nelle conversazioni quotidiane, pur senza averne una conoscenza specifica.

Esemplificativa della poetica neoclassica, d'altro canto, è l'ode manifesto *Alla musa*, composta nel 1796 e dedicata a Febo d'Adda (1772-1836), allievo di Parini invitato a dedicarsi all'attività poetica anche durante i *negotia* del matrimonio. Il componimento sintetizza ed esemplifica le implicazioni del nuovo (ed estremo) approdo poetico, che si intreccia fittamente con l'autoritratto che il poeta milanese ha tentato di dipingere in altri componimenti, e che è riuscito

⁴ Marco Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, p. 45: «La perfezione della struttura percettiva dell'organismo signorile è sottolineata dalle due forti inversioni consecutive che isolano, con la massima enfasi, aggettivi e sostantivi («Tal ... moto e struttura»; «mille ... cose diverse»)).

a ultimare nel suo testamento poetico, sotto il segno di un classicismo puro e nitido,⁵ del quale sono riassunti i principi cardine nella quartina diciottesima:

Io con le nostre il volsi arti divine
al decente, al gentile, al raro, al bello:
fin che tu stessa gli apparisti al fine
caro modello

ove figura la chiarificazione di cosa significhi veramente dedicarsi all'attività delle muse: l'uomo viene volto al «decente», corrispondente al *decorum* latino (*quod decet*) o al *πρέπον* greco, ossia ciò che è decoroso, nella dimensione estetica e morale, in merito a una determinata situazione, al «gentile», inteso nel senso di “nobile”, secondo una tradizione che risale almeno alla poesia stilnovista, al «raro», una sorta di ripresa sinonimica rispetto al decoro e alla gentilezza che non sono la norma comune del vivere, e infine al «bello», inteso nel pieno significato neoclassico del termine, come principio superiore congiunto strettamente alla verità in un binomio saldo. La tensione a queste realtà, quasi trascendenti, che la musa instilla nel cuore dei suoi allievi, e di Febo d'Adda in particolare, diviene anche il perno attorno al quale può generarsi «novo diletto» per la moglie di questi, che verrà celebrata proprio nei suoi versi.

1.3. Il classicismo di fondo e l'evoluzione stilistica

Lo stile delle due opere maggiori, la raccolta delle *Odi* e il *Giorno*, è riconducibile da un lato, alle tendenze e teorie correnti, con l'adesione *in primis* alla poetica sensistica, e la successiva involuzione neoclassica, conseguente le scoperte archeologiche di Pompei ed Ercolano e la riproposizione, sotto il profilo estetico, artistico e culturale, di forme armoniche e nitide, cifra precipua dell'arte antica; dall'altro lato l'apparato retorico e stilistico dei testi pariniani mostra una continua attenzione verso l'innalzamento e la *gravitas*, e sintattica e lessicale, espressi attraverso la ricezione più o meno puntuale delle opere della classicità, cioè di quegli *auctores* che fin dagli albori della tradizione letteraria italiana sono stati assunti quali modelli secondo un duplice rapporto di *imitatio* (l'imitazione intesa come anelito per raggiungere il modello) e di *aemulatio* (il gareggiamento vero e proprio). Nella fattispecie l'eredità retorica che maggiormente confluisce nelle *Odi* e, in misura ancora più organica, nel *Giorno*, non è tanto

⁵ Walter Binni, *La poesia del Parini e il Neoclassicismo*, in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. 200-204: «La funzione alta della poesia come espressione di bellezza-verità, il decoro estetico e morale, scaturisce così dal medio equilibrio umano raggiunto dal Parini più maturo e corrisponde agli ideali estetici più profondi del neoclassicismo settecentesco pur dentro i suoi margini sfumati di estetismo, di compiacimento idillico, di residui di grazia rococò. Una chiarezza interiore, una luminosità più calda e costante, una pacata saggezza di fronte allo spirito frizzante e vigorosamente polemico del periodo precedente [...]».

quella ascritta al mondo greco classico ed ellenistico, del quale peraltro vi è qualche esigua ripresa,⁶ quanto piuttosto quella legata alla tradizione latina ed augustea in specie, con particolare attenzione al dettato oraziano per i componimenti lirici, e allo stile epico virgiliano per i poemetti in endecasillabi sciolti costitutivi l'opera maggiore. Infine sulle scelte stilistiche del poeta di Bosisio non poteva non incidere il repertorio di immagini, stilemi, figure retoriche, posti nell'alveo della più alta e illustre tradizione poetica e prosastica italiana, con un gusto spiccato per gli *auctores* quali Dante, Petrarca e Tasso fra gli altri, consolidati da una cospicua filiera di letterati, anche europei, e con un'attenzione specifica per la letteratura rinascimentale e il suo classicismo, tanto che Carducci arrivò a definire Parini un «arcade arretrato al '500», sottolineandone quindi sia il debito verso la più recente tradizione arcadica sia verso il rinascimento, riuniti sotto il segno del classicismo.⁷

Ascritta alle teorie sensistiche e materialistiche è la concezione di una poesia in grado di raffigurare pitture precise, principalmente attraverso l'aggettivazione, che aderiscano alla realtà e siano in grado di suscitare, tramite la percezione sensoriale, una certa vitalità dell'anima. E proprio in questo campo Parini si cimenta nel conio di espressioni ardite e concrete, che la poesia, sulla scia di una tradizione illustre e saldamente ancorata alla separazione degli stili, non avrebbe previsto. Queste si esplicano nella dimensione di una parola energica e realistica, in grado cioè di accompagnare gli oggetti del discorso con immagini rappresentative efficaci, talvolta fin troppo concrete. Caso esemplare è la sestina diciassettesima della *Salubrità dell'aria*:

Quivi i lari plebei
da le spregiate crete
d'umor fradici e rei
versan fonti indiscrete,
onde il vapor s'aggira,
e co'l fiato s'inspira

dove una materia tanto ima (l'uso di riversare le deiezioni umane dalle finestre nelle strade) è dipinta da tessere come «spregiate crete», i vasi da notte, identificati tramite il materiale umile

⁶ Si veda, ad esempio, l'ode *Il brindisi* (1777), nella quale figura il motivo della rivelazione della vecchiaia del poeta da parte di donne giovani, e la necessità conseguente, per il vecchio Parini, di dedicarsi all'amicizia e al vino, secondo i moduli di un componimento del lirico greco Anacreonte (VI-V a.C.) benché con gli opportuni scarti.

⁷ Giovanni Getto, *Umanesimo lirico di Giuseppe Parini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, Vol. 16, No. 3/4 (1947), p. 161: «Al centro della visione lirica del Parini si colloca l'uomo, interpretato alla luce di una mentalità essenzialmente rinascimentale e illuministica, sotto lo stimolo determinante della cultura del suo tempo e della lettura dei poeti dell'età classica e del nostro Cinquecento».

di cui sono costituiti, e definiti spregiati anche per il loro uso, oppure «fonti indiscrete», dove il sostantivo fonte rimanda immediatamente a un immaginario classico di un quadretto bucolico e campestre, ma l'aggettivo cui si accompagna riporta l'immagine a una quotidianità obietta, in cui mancano il decoro e il rispetto per i cittadini. Sono in particolare le *callidae iuncturae*, per dirla all'oraziana, a interessare il poeta, che fin dalla prima grande produzione con le odi civili sperimenta un linguaggio che, immettendo la materia scientifica nell'alveo della poesia, genera espressioni inconsuete, talvolta al limite dell'ardito,⁸ ottenendo in tal modo degli effetti inaspettati che esulano dalle forme consolidate della poesia in favore di un poetare nuovo, nobilitato però dalla sostenutezza e del periodare, che emula i giri di frase latini con numerose inversioni sintattiche e inarcature versali che richiedono una certa attenzione da parte del lettore, e del lessico stesso della grande trazione italiana, piegato continuamente a significati nuovi, sfumature personali, impiegato costantemente come veicolo di immagini descritte con minuziosa attenzione.

Per quanto concerne più specificatamente le emergenti tendenze neoclassiche e l'evoluzione dello stile in direzione di una minor pregnanza del lessico poetico e di una più cospicua compostezza e nobiltà delle forme, depurate da ogni riferimento realistico o esuli dall'ambito strettamente poetico,⁹ il mutamento dei toni è ravvisabile *in primis* nella stesura delle ultime odi, incentrate maggiormente sulla figura nobile del poeta e sulla sua secessione rispetto al «vile volgo maligno»¹⁰, nella delineazione di una sorta di apologia delle proprie scelte, e di vita e poetiche, in direzione di una chiusura, sempre più ermetica, in un mondo letterario imbevuto di nitore e compostezza classici e di un'idealità trascendente nel segno del vero e del bello. In secondo luogo, tale operazione raggiunge un grado di elaborazione maggiore e più intenso nella revisione dei due poemetti, il *Mattino* e il *Mezzogiorno*, editi rispettivamente nel 1763 e nel 1765, che impegna il poeta negli ultimi anni di vita, senza mai giungere a un'edizione ultima del poema. Nella fattispecie la cassazione di numerosi versi (basti pensare al celeberrimo proemio del *Mattino* che nella nuova stesura viene completamente eliso per un atteggiamento

⁸ Nicoletti Giuseppe., *Parini*, in Sestante, Salerno editrice, 2015, p. 91: «appare evidente che l'eccitazione sensoriale, nonché l'allettamento di tutta una serie di sensazioni accessorie [...] potevano realizzarsi non già facendo ricorso ad un linguaggio di forte impatto retorico-formale; era invece necessario elaborare con maggiore originalità e inventiva formule espressive e stilemi che potessero esaltare l'icasticità e la vivezza realistica di oggetti [...]».

⁹ Ivi, p. 151: «Per Petronio, ad esempio, nelle soluzioni adottate in ultimo dal Parini, e in specie nelle parti aggiunte della seconda redazione del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, si riscontra una sorta di involuzione (che è poi anche di natura ideologica) verso un neoclassicismo che il critico definisce pompeiano (opposto al più misurato e composto classicismo alla Winckelmann) e che apparirebbe troppo aggraziato e meramente decorativo, comunque dimentico della più austera matrice sensistica che aveva sostenuto il classicismo dei primi poemetti passati alle stampe».

¹⁰ *Alla musa* vv. 99-10: «che, ai buoni amico, alto disdegna il vile/volgo maligno», nei quali Parini esprime i propri ideali poetici elitari attraverso l'impiego dell'attributo «vile», allitterante e di marca fortemente spregiativa, quasi in endiadi con «maligno», in posizione enfatica a fine verso e in sede di rima, e l'avverbio «alto», nel senso di «altamente», ma anche di una posizione privilegiata da cui guardare rispetto alla comune opinione del volgo.

precettistico più attenuato nel poeta e soprattutto per i versi che annunciavano un'opera tripartita),¹¹ la revisione, le aggiunte o i mutamenti, sono gli espedienti di cui maggiormente usufruisce Parini per la nuova edizione dei poemetti. Un chiaro esempio di rimaneggiamento versale in direzione di un effetto più "sbiadito" e composto è costituito dalla correzione al verso 60 del *Mattino* (1763) riferito al contadino stremato dalla fatica che si corica nel suo parco giaciglio («come dannato è e far l'umile vulgo»), riadattato come «qual ne' tugurj suoi/entro a rigide coltri il vulgo vile», con la perdita del crudo aggettivo¹² «dannato», posto in posizione incipitaria, legato a un immaginario quasi dantesco-infernale, e pregno dello sdegno sociale del poeta (che peraltro si serve di un'espressione dalla forte marca antifrastica) per l'infamia perpetuata dai nobili ai danni della "plebe".

L'imitazione dei testi latini di epoca augustea in specie incide in primo luogo sulla costruzione del periodare, che, emulo dei giri sintattici della frase latina, sovverte l'ordine logico consueto, soggetto-predicato-oggetto (SVO), in favore di una costruzione più libera, che sovente disloca il predicato verbale o il soggetto al termine del periodo, e si serve continuamente di figure quali iperbati, anche piuttosto ampi, e forti anastrofi, con il conseguente effetto di un periodare di ampio respiro e caratterizzato da una gerarchia di proposizioni e singoli sintagmi che richiedono una certa attenzione da parte del lettore per elaborare un ordine che coincida maggiormente con quello del periodo italiano. Tali soluzioni, benché d'uso anche nella precedente tradizione lirica italiana con lo scopo di ottenere un dettato grave e solenne,¹³ rappresentavano un'eccezione nell'economia stilistica dei testi, mentre Parini le assume come norma di un gusto poetico elitario e di un registro alto, tali da distinguersi, nella fattispecie, dai toni semplici e melodici della coeva poesia arcadica. Si veda ad esempio un caso limite, la strofe undecima dell'*Innesto*

¹¹ All'altezza degli anni '80 il progetto originario di un poemetto tripartito in *Mattino, Mezzogiorno e Sera* viene abbandonato e rimodulato in favore di un'opera quadripartita (*Mattino, Meriggio, Vespro e Notte*), con una profonda revisione dei due poemetti editi negli anni '60 e la stesura, ancora a uno stadio incompleto e frammentario, delle ultime due parti del poema. In accordo con tale nuovo progetto vengono quindi elisi in particolare i versi programmatici del *Mattino* 11-15: «Quali al Mattino./quai dopo il Mezzodi, quali la Sera/esser debban tue cure apprenderei./se in mezzo agli ozj tuoi ozio ti resta/pur di tender gli orecchi a' versi miei».

¹² Nicoletti G., *Parini*, in Sestante, Salerno editrice, 2015, p. 152: «Soprattutto la cassazione del participio "dannato", definito "una tra le espressioni più potenti del poema, documento significativo della polemica egualitarista di Parini, ha fatto pensare a un netto ripiegamento, nel poeta maturo, di quel suo antico spirito battagliero e dunque all'attenuazione di una sua connaturata "rude energia di polemica "riscontrabile, appunto, nella prima stesura dei poemetti».

¹³ L'impiego di figure retoriche, quali inarcature, iperbati e forti anastrofi, atte a rompere la continuità metrico-sintattica dei componimenti poetici, iniziano ad essere impiegate massicciamente nella seconda metà del Cinquecento, nel panorama lirico che vede trionfare la *gravitas* dell'arcadica in opposizione alla facilità e maggior "cantabilità" della poesia petrarchista improntata maggiormente alla *dulcedo* delle forme. Tale concezione lirica viene ereditata in particolar modo da Torquato Tasso, promotore di un «parlar disgiunto» e sublime, caratteristico del poema eroico, e arriva a influenzare la produzione foscoliana, nella prospettiva di un'alta lirica sapienziale dalle tonalità gravi.

del vaiuolo (1765), ode composta in occasione delle scoperte medico-scientifiche relative la possibile cura del morbo:

O Montegù, qual peregrina nave,
barbare terre misurando e mari,
e di popoli vari
disPELLendo antiqui regni e vasti,
e a noi tornando grave
di strana gemma e d'auro,
portò si gran tesauRO,
che a pareggiare non che a vincer basti
quel, che tu dall'Eussino a noi recasti

ove il predicato verbale riferito a «peregrina nave» è separato dal suo soggetto da un ampio iperbato di cinque versi, gli infiniti «pareggiare» e «vincer» sono anticipati rispetto al reggente «basti», il predicato della relativa al verso 108 («recasti») è posto in chiusura di frase e anche di periodo. Un ulteriore esempio è rilevabile in *Vespro*, vv. 84-89:

Qual primiera sarà che dagli **amati**
voi sul vespro nascente **alti palagi**
fuor conduca o signor voglia leggiadra?
Fia la santa Amistà, non più feroce
qual ne' prischi eccitar tempi godea
l'un per l'altro a morir gli agresti eroi

ove nei primi versi l'impalcatura sintattica si regge su un doppio iperbato "incassato", che traspone agli estremi del periodo, con un accentuato effetto eroicomico gli aggettivi e i relativi sostantivi;¹⁴ mentre nei versi seguenti si assiste a numerose inversioni sintattiche coniugate a iperbati («prischi tempi» e «eccitar godea»).

Altri caratteri precipui del periodare pariniano sono ravvisabili nell'anticipazione del complemento di specificazione che segue l'ordine genitivo-nominativo, un'inversione tipica della frase latina e latineggiante, come nei seguenti versi, tratti sempre dall'*Innesto*: «or di ragion mal usa» (v.129) e «del popolare error l'idol» (v.143); continui iperbati, specialmente tra soggetto e predicato verbale e tra il sostantivo e un'unità sintattica a esso riferito (vv. 131-132: «Questa a schifar la morte/insegnò madre amante») che delineano un giro tortuoso della frase tale da implicare una certa attenzione nel riordinare le proposizioni e i loro membri; un costruito

¹⁴ Marco Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, p. 340: «al momento "campale" dell'uscita dei signori corrisponde, secondo sollecitazione epica, un iperbolico innalzamento di tono, contraddistinto ironicamente dal doppio fortissimo iperbato intersversale [...]».

non frequente e che figura in alcuni luoghi della seconda redazione del *Mattino*, vale a dire l'accusativo di relazione o accusativo alla greca,¹⁵ (già largamente impiegato nella tradizione poetica italiana), come in *Mattino* (nuova redazione) v. 92, «Ma il damigel *ben pettinato i crini/* ecco s'innoltra», in un rifacimento del verso originale «Ma già il ben pettinato entrar di nuovo/ tuo damigello i'veggo», del quale viene perduta la carica ironica legata all'epiteto omerizzante «ben pettinato» e il forte iperbato con «damigello», in direzione di una “decorazione” classicizzante.

1.4. La lingua aulica e classicheggiante

L'impronta classica e solenne è ravvisabile anche sul piano linguistico¹⁶ e, nella fattispecie, nella scelta accurata dei singoli termini, attinti sapientemente dalla più alta tradizione poetica italiana, con il ricorso a *iuncturae* attestate anche nella classicità, specialmente latina, e l'impiego di forme elette e peregrine, tra cui figurano numerose varianti arcaiche, poetismi, latinismi, termini dotti o impiegati nel loro senso etimologico. La lingua delle *Odi*, e ancor di più quella del *Giorno*, è fortemente intonata e oltremodo elevata, soprattutto in taluni passi, in cui si discosta notevolmente sia da quella effettivamente parlata nel quotidiano, sia da quella caratterizzante parte della produzione letteraria corrente (peraltro promossa presso l'Accademia dei Pugni dai due fratelli Verri contro il pedante purismo crusccheggiano, in favore di una maggiore circolazione e ricezione delle opere letterarie), raggiungendo vertici di sublime eleganza e di un'aulicità preziosa. Si vedano, ad esempio, i seguenti versi del *Mattino* (1763):

Poi sul collo recando i sacri arnesi
che prima ritrovàr Cerere, e Pale,
va col bue lento innanzi al campo, e scuote
lungo il piccolo sentier da' curvi rami
il rugiadoso umor che, quasi gemma,
i nascenti del Sol raggi rifrange.
Allora sorge il Fabbro, e la sonante
officina riapre, e all'opre torna
l'altro di non perfette.

¹⁵ Fortunato Maria, *Forme, sintassi e lessico nel Giorno di Giuseppe Parini*, in Supplementi alla biblioteca di linguistica, Roma 2013, p. 89: «Ricorrono alcuni esempi perlopiù concentrati nella seconda redazione del *Mattino*, del cosiddetto accusativo di relazione o alla greca, costruito ben radicato nella tradizione poetica italiana e ancora vitale nell'Ottocento. [...] sono ormai privi di una immediata funzione ironica».

¹⁶ Ivi, p. 143: «Sensibile ai problemi della lingua così come a quelli della società, Parini, “in tempi senza eroi positivi”, celebra, “con la tromba dell'epica gli eroi dell'inesistenza”. [...] Nella raffinata eleganza dei suoi versi, egli dà vita a un classicismo rinnovato e attualizzato, riuscendo a coniugare tradizione e innovazione: un linguaggio che farà scuola e al quale guarderanno i grandi lirici dell'Ottocento».

ove per la descrizione dell'attività agricola Parini chiama in causa Cerere e Pale, rispettivamente divinità dell'agricoltura e dell'allevamento, con l'effetto di nobilitare una realtà umile attraverso l'immaginario mitico *in primis*, e in secondo luogo con il ricorso a un linguaggio prezioso, nel quale figurano il predicato «ritrovàr», nella forma desueta di passato remoto in -aro,¹⁷ tipica della poesia italiana, «umor», quale termine dotto mutuato dal linguaggio medico e fisiologico, e il latinismo «perfette», nel significato di “condotte a termine”. Talvolta l'altezza del dettato poetico si attenua con *excursus* nel linguaggio scientifico o più marcatamente prosastico, in alcuni momenti perfino con espressioni popolareggianti, atte a provocare per lo più delle ricadute eroicomiche e satiriche, come ai versi 166-168 del *Mattino* (1763) «tra le viscere tue, te allor farebbe/e in casa e fuori e nel teatro e al corso/ruttar plebejamente il giorno intero!», dove il predicato «ruttar» rimanda a una realtà bassa e sgradevole, mentre l'avverbio «plebejamente»,¹⁸ peraltro nella forma di arcaismo, funge quasi da ripresa sinonimica del verbo, alludendo a un atto rozzo e volgare.

Nel repertorio lessicale del *Giorno* (nelle *Odi* invece sono presenti in misura ridotta) ricorrono anche voci non appartenenti alla più insigne tradizione letteraria italiana, ma addirittura forestierismi, tra cui figurano specialmente francesismi e provenzalismi, innestati nella lingua italiana fin dalla poesia del '200, sia di antica che recente formazione, che nella revisione del *Mattino* e del *Mezzogiorno* vengono cassati o italianizzati,¹⁹ in nome di un “unilinguismo” più spiccato.

Talvolta invece la lingua si modula sulla base di influssi settentrionali e di incontri con espressioni dialettali lombarde e milanesi, come in taluni versi della *Notte* («Nè d'animali ancor copia vi manca./ o al par d'umana creatura l'orso/ritto in due piedi, o il miccio, o la ridente/simmia, o il caro asinello, onde a sè grato/ e giocatrici e giocator fan specchio») nei quali il termine «miccio», con grafia ipercorretta, per gatto, è attestato anche nella prosa settentrionale, mentre nel dialetto toscano assume il significato di «asino».

Infine nelle opere figura un gusto, tipicamente neoclassico, di apertura al neologismo, sia esso semantico con continue variazioni di significati tramite l'accostamento di termini in *iuncturae* ardite, sia esso lessicale, atto ad accrescere in maniera viva il repertorio lessicale italiano. Nella fattispecie il *Giorno* presenta neoformazioni quali guatimalese (MT II 102), testugginei (MT II

¹⁷ Ivi, p. 67: «Alla sesta persona del perfetto indicativo è prevalente la desinenza -ro (anche nella variante apocopata), tipica della tradizione poetica italiana: si contano infatti 18 occ. per -aro (osservare MT II 73 [...]) e 4 occ. per -àr (stimàr MT II 118 [...]) contro 4 per -aron(o)».

¹⁸ Ivi, p. 243: «plebejamente, avv. “in modo rozzo, volgare”, [...] La Crusca IV registra solo *plebejamente*; il TB accoglie *plebeamente* e *plebejamente*, apponendo a quest'ultima forma la voce di arcaismo». La voce, assieme a “ruttare”, viene inserita da Fortunato nella sezione Voci realistiche del saggio.

¹⁹ Ivi, p. 140: «Sarà tuttavia da notare che non tutti i forestierismi adoperati in *Mattino I* e *Mezzogiorno* sopravvivono nella seconda stesura dell'opera: in alcuni casi si assiste a una loro eliminazione o italianizzazione, secondo una tendenza peraltro comune a molti poeti neoclassici e riscontrabile, ancora nell'Ottocento, in Carducci».

1035), il latinismo multicolor (NT 664) e casi in cui termini già esistenti vengono reimpiegati con significati inediti, come *architettate*²⁰ (MG 492) nel senso di “acconciate ad arte” in riferimento alle ciocche di capelli.

La lingua e il lessico pariniani quindi poggiano su un sostrato letterario e peregrino, legato a un registro grave e solenne, che all’occasione viene piegato a differenti significazioni, con *excursus* nel linguaggio basso-parlato, tecnicismi per lo più afferenti all’ambito scientifico-matematico, e addirittura con riflessi non letterari, ma dialettali o stranieri, in particolare influenzati dal francese e dal provenzale, delineando così un panorama linguistico ampio e vario, continuamente rimodulato.

²⁰ Ivi, p. 272: «GDLI s.v. e LEI s.v. *architectari* attestano la voce, nell’accezione indicata, in G. Parini, 1765. Con il significato di “progettato, realizzato (un edificio)” la voce figurava già in V. Borghini, av. 1580, GDLI s.v. Il TB s.v. registra l’uso figurato del termine, con l’esempio di Parini».

L'antecedente virgiliano

2. Publio Virgilio Marone, modello di ogni classicismo letterario

La cultura italiana, e in una certa misura anche quella occidentale, fonda le basi della propria tradizione letteraria su “pietre miliari” secolari, costituite dalla classicità greco-romana, continuamente ripresa, rielaborata, reinterpretata, sia a livello di tendenze e movimenti sia poi a livello personale da ciascun letterato, e addirittura superata in taluni casi con la predilezione per il gusto moderno e modernizzante. Perno attorno al quale ruota il rapporto tra antichi e moderni sono dunque alcuni autori canonizzati che vengono assunti quali veri e propri classici, vale a dire modelli indiscussi le cui opere sono percepite come attuali anche in tempi e in ambienti molto distanti da quelli in cui sono stati composti. Si tratta di *auctores* che già in antico vengono additati come *exempla poetandi* e che assurgono al ruolo di modelli, ciascuno all'interno di uno specifico genere poetico o prosastico, cui attingere per conferire autorevolezza, eleganza, e per far sfoggio di erudizione nelle proprie composizioni. In ambito greco la canonizzazione avviene principalmente ad opera dei filologi e dei poeti ellenistici, con particolare attenzione in antico per il periodo che si snoda dai poemi omerici fino alla produzione del IV secolo, per i

contemporanei invece con un gusto spiccato per la poesia, in particolare di Callimaco (305-240 a.C.), Teocrito (315-260 a.C.) ed Apollonio Rodio (290-215 a.C.); mentre in ambiente latino si ha una canonizzazione che coinvolge principalmente i grammatici a cavallo tra il I a.C. e il I d.C., con uno sguardo ammirato per i grandi classici dell'età augustea, tra cui figurano Virgilio (70-19 a.C.), Orazio (65-8 a.C.), gli elegiaci Tibullo (50-18 a.C. circa) e Propertio (50-15 a.C. circa), e per la generazione successiva Ovidio (43 a.C.-18 d.C.). D'altro canto l'influenza e l'attenzione per il vate di *Andes* è ravvisabile anche tramite uno sguardo alla trasmissione delle sue opere: per quanto pertiene la produzione degli autori antichi, nella maggior parte dei casi, ci sono pervenuti manoscritti, spesso incompleti, e risalenti al periodo della rinascita carolingia (IX secolo) nei casi migliori, mentre per alcuni autori addirittura gli archetipi di tradizione risalgono al periodo rinascimentale. La tradizione manoscritta di Virgilio invece può vantare la presenza di tre codici, il *Mediceus* (M), il *Palatinus* (P) e il *Romanus* (R) risalenti ai secoli IV-VI, e in aggiunta alcune *Schedae*, come le *Vaticano-Berolinenses*, ascrivibili al II-III secolo, quindi al periodo immediatamente successivo all'edizione delle tre opere.

2.2. La canonizzazione delle opere virgiliane in antico

L'immensa influenza della produzione virgiliana nel panorama letterario prima latino ed italiano, poi europeo, può essere compresa a fondo se si tiene conto *in primis* che sia l'*Eneide*, il poema della celebrazione del principato augusteo e della civiltà latina, come anche le *Bucoliche* e le *Georgiche*, nel momento della loro pubblicazione, entrano a far parte dei programmi scolastici nella scuola del *grammaticus*, l'ambiente in cui gli studenti venivano iniziati alla lettura attenta e all'interpretazione analitica delle opere poetiche. In particolare all'altezza del 26 a.C. Cecilio Epirota, un liberto di Attico, istituisce l'uso di studiare all'interno della propria scuola autori moderni, tra cui svetta appunto Virgilio,²¹ assurgendo così al ruolo di *auctoritas* che spettava fino a quel momento ai poeti arcaici e sancendo un nuovo gusto letterario²² che prediligeva un nuovo classicismo, più "moderno" e aperto alla cultura ellenistica.

In tarda età imperiale poi, con Arusiano Messio (IV secolo), viene stilato un canone, sia per la poesia che per la prosa, che sancisce il primato di 4 scrittori: Virgilio e Terenzio, da un lato, Cicerone e Sallustio, dall'altro, i quali costituiscono la cosiddetta *quadriga Messii*, una raccolta

²¹ Svetonio, *De grammaticis*, 16, 2-3: «*Primus dicitur Latine ex tempore disputasse, primusque Vergilium et alios poetas novos praelegere coepisse*». Il testo si cita dall'edizione *Svetonio Grammatici e retori*, testo con traduzione e note italiane di Francesco della Corte, Loescher editore, Torino.

²² Leighton D. Reynolds e Nigel G. Wilson, *Copisti e filologi, la tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, editrice Antenore, Roma-Padova, MMXVI, p. 22: «L'ingresso di Virgilio nei programmi scolastici avvenne forse a spese di Ennio. Da allora in poi un poeta di successo, un Orazio o un Ovidio, vedeva le sue opere passare nei libri di scuola prima ancora d'essere morto. [...] Sebbene nelle scuole si continuassero a leggere poeti come Orazio e Lucano, due erano stati studiati più degli altri: Virgilio e, cosa forse alquanto sorprendente, Terenzio [...]».

in ordine alfabetico di citazioni tratte dalle loro opere, che rimane un punto di riferimento fino al rinascimento almeno.

Già a partire dal I secolo d.C. l'attenzione per l'*Eneide* non coinvolge solamente personalità quali Lucano (39-65 d.C.) o i poeti di età Flavia, che guardano al poema eroico augusteo come il modello per eccellenza dell'epos al quale attingono il loro serbatoio linguistico-lessicale e tematico (basti pensare a Stazio che in *Tebaide* XII, 816-817 scrive: «*nec tu divinam Aeneida tempta,/sed longe sequere et vestigia semper adora*»),²³ ma si manifesta anche nella tendenza a completare i *tibicines*, vale a dire i versi che il poeta non era riuscito a ultimare prima della morte, nella redazione definitiva dell'opera che auspicava di portare a termine, come testimoniato dai grammatici Servio ed Elio Donato,²⁴ entrambi vissuti alla fine del IV secolo e attenti in particolare alla vita e alle opere di Virgilio. Addirittura nel periodo rinascimentale l'erudito Maffeo Vegio da Lodi (1407-1458) compone in esametri latini il *Supplementum Aeneidos*, vale a dire la continuazione della narrazione dal punto in cui il poeta latino l'aveva interrotta nel libro duodecimo,²⁵ quasi a voler consacrare il proprio apprendistato poetico con una sfida esemplare: integrare l'opera del più grande poeta latino e uno dei massimi scrittori dell'antichità.

Un riconoscimento ulteriore viene portato alle grandi opere di Virgilio tra III e V secolo, quando la poesia latina, ormai vuota nelle sue forme e incapace di operare un gareggiamento originale con i classici augustei e imperiali, si volge alla forma del centone, vale a dire un testo poetico interamente composto da versi tratti dalle opere dei classici, rielaborati in maniera personale dai singoli autori in direzione di soluzioni semantiche e topiche differenti. Tale procedimento viene applicato a vari autori, ma spiccano in particolare i centoni virgiliani, tra i quali vale la pena di ricordare il *Cento nuptialis* di Ausonio (310-194), in cui la deflorazione di una giovane sposa è giocata sulla continua ripresa di tessere provenienti in massima parte dall'*Eneide*.

²³ Di questi versi peraltro si ricorderà anche Dante in *Purgatorio* XXI vv. 94-99: «Al mio ardor fuor seme le faville,/che mi scaldar, de la divina fiamma/onde son allumati più di mille;/ de l'Eneida dico, la qual mamma/fummi, e fammi nutrice, poetando:/sanz'essa non fermai peso di dramma».

²⁴ Leighton D. Reynolds e Nigel G. Wilson, *Copisti e filologi, la tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, editrice Antenore, Roma-Padova, MMXVI, p. 23: «Già intorno al 60 d.C. Seneca (*Epist.* 94, 28) cita uno dei versi incompiuti dell'*Eneide*, *audentis fortuna iuvat* (10, 284) con l'integrazione *piger ipse sibi obstat*. [...] però sappiamo da Servio e Donato che la spinta a completare i versi incompiuti dell'*Eneide* cominciò subito dopo la morte di Virgilio e alcuni supplementi spuri sono presenti nei nostri più antichi manoscritti».

²⁵ W. S. Maguinness, *MAFFEO VEGIO CONTINUATORE DELL'«ENEIDE»*, in *Aevum*, Anno 42, Fasc. 5/6 (SETTEMBRE-DICEMBRE 1968), p. 478: «Chiunque avesse comprato un volume stampato di Virgilio in qualsiasi tempo fra il 1471, data dell'edizione di Adamo di Ambergau, e la metà del Seicento, vi avrebbe trovato con ogni probabilità un'*Eneide* di tredici libri, dodici scritti da Virgilio ed uno da un umanista lombardo della prima metà del Quattrocento. Anche il meticoloso Aldo Manuzio s'inchinò talmente al gusto popolare che lo incluse nella sua edizione del 1505 [...]».

2.3. L'influenza sui poeti e gli intellettuali moderni

L'influenza di Virgilio quale poeta sublime e figura sapienziale diviene emblematica, tra i moderni, all'interno della *Divina Commedia*, in cui il grande latino viene assunto da Dante quale simbolo stesso della ragione umana, non a caso eletto dal cielo come guida ultraterrena nell'inferno e nel purgatorio. In tutta l'opera traspare l'ammirazione del poeta fiorentino per il suo modello, al quale si rivolge non solo come ad un'*auctoritas* letteraria spirituale, bensì come a un padre, in particolare nel momento di massima drammatizzazione in cui, dopo l'apparizione di Beatrice, Dante *agens* si accorge della sparizione di Virgilio in versi di accorata mestizia e di affettuoso riconoscimento (*Purgatorio* XXX, 43-51):

volsimi a la sinistra col respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
quando ha paura o quand'elli è afflitto,
per dicere a Virgilio: 'Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma'.
Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die' mi;

Il clima di affetto e di riconoscenza è reso in prima battuta dalla similitudine con cui Dante, nel volgersi a Virgilio, si assimila a un fanciullo che necessita il conforto della propria madre, delineando quindi una sfera domestico-affettuosa che anticipa l'immagine del «dolcissimo patre»; in secondo luogo l'omaggio al poeta-guida è evidente nella citazione letterale di *Eneide* IV, 23 *adgnosco veteris vestigia flammae*, e nella triplice iterazione del nome del poeta (che sembra peraltro richiamare i versi delle *Georgiche* in cui Orfeo perde l'amata Euridice), nel primo caso con una semplice asserzione «n'avea lasciati scemi», poi con un appellativo («dolcissimo patre») che esplica con una marcata carica affettiva il rapporto con il proprio maestro, e infine con un omaggio ancora più accorato «a cui per mia salute die' mi», con l'impiego del latinismo «salute», che esprime ulteriormente la necessità della *figura Vergilii* all'interno dell'opera letteraria di Dante e soprattutto nel suo percorso di formazione, e di letterato e di individuo. Il lascito culturale del latino e il riconoscimento del suo ruolo eccelso di vate è marcatamente sottolineato anche nel I canto dell'*Inferno*, in cui Dante incontra il poeta sul colle illuminato dal sole all'uscita dalla selva oscura:

"Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?",
rispuos'io lui con vergognosa fronte.
"O de li altri poeti onore e lume,

vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m' ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m' ha fatto onore.

A una prima ammirazione intellettuale e squisitamente letteraria verso la «fonte» di una grande poesia («largo fiume»), la guida degli altri poeti («onore e lume», quasi una dittologia sinonimica) che lo ha spinto a uno studio assiduo e amorevole delle opere virgiliane («lungo studio e'l grande amore», con il parallelismo aggettivo-sostantivo che suggella la dimensione più strettamente letteraria a quella personale), si sostituisce ora il riconoscimento intellettuale e personale di Dante, che vede in Virgilio una guida (sarà poi nel poema sovente definito «duca» e «padre») e un modello, connubio reso attraverso l'espressione «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore», con l'iterazione del pronome possessivo che delinea un'atmosfera ancora una volta effettiva e quasi familiare. Virgilio nelle parole del fiorentino diviene un chiaro esempio stilistico cui tendere («da cu' io tolsi/lo bello stilo», con riferimento allo stile tragico-solenne), ma anche un *auctor*, cioè un'autorità, non solo retorico-stilistica, a cui guardare come testimonianza culturale.

Non meno esemplari sono l'attenzione e la cura rivolte al latino da Petrarca, che nel cosiddetto codice Virgilio Ambrosiano (ms. S.P. 10/27 dell'Ambrosiana di Milano), contenente le tre opere del poeta seguite dal commento di Servio e altri testi quali l'*Achilleide* di Stazio e alcune odi oraziane, annota e postilla i testi peraltro mostrando sia una propensione filologica e retorica verso i componimenti, ma soprattutto un atteggiamento talvolta diaristico e personale nel dialogo con i classici e il sè. In alcuni fogli di guardia, d'altro canto, sono contenuti gli epitaffi per alcuni personaggi a lui cari, *in primis* Laura, deceduta nel 1348, il figlio Giovanni ed alcuni amici. Si tratta di un manoscritto tanto caro a Petrarca, tale da richiedere al celebre pittore Simone Martini (1284-1344) di realizzare una miniatura allegorica delle tre opere virgiliane, e da portarlo sempre con sè. Lo sguardo continuo a Virgilio si muove anche in una prospettiva più letteraria: oltre a riconoscerlo come modello poetico per eccellenza, dal gusto raffinato e solenne, Petrarca tenta continuamente un confronto con il poeta latino, in particolare quando attende alla composizione del poema epico in esametri, l'*Africa*, nel quale figurano naturalmente riprese e rielaborazioni del poema virgiliano. Addirittura nel cercare di instaurare un continuo colloquio e “scambio” con gli antichi, atteggiamento che peraltro prelude alle nascenti tendenze umanistiche, il poeta aretino nel libro conclusivo delle epistole *Familiare*s, in cui sono raccolte alcune lettere indirizzate a personaggi dell'antichità tra cui Cicerone, Seneca, Orazio, Omero... riserva una missiva in esametri latini proprio a Virgilio, rispetto al quale si pone non solo in una posizione di discepolato poetico, ma anche in una continuità ideale, che

vede nella cultura volgare il prosiegua dei fasti latini e soprattutto in questi un modello non solo letterario, ma anche morale ed esistenziale, a cui conformare le proprie scelte di vita.

Il poeta latino, divenuto sin dall'edizione delle sue opere un modello di stile e un'autorità in campo letterario, è destinato a campeggiare nel panorama culturale post classico a partire dalla prima età imperiale romana fino ai giorni contemporanei, costituendo un perno attorno al quale ruota buona parte della letteratura e della critica letteraria italiana almeno fino al XIX-XX secolo, con gli sguardi ammirati che spaziano dal Medioevo fino al periodo rinascimentale, con le discussioni barocche e arcadiche, per poi arrivare al romanticismo, sul primato tra la limpida poesia virgiliana, curata nei minimi dettagli e risultato di un lavoro di sintesi e riorganizzazione del materiale greco e latino arcaico, e l'estro impetuoso e ispirato dei poemi omerici, fino ai secoli più recenti, nei quali l'immagine del vate di *Andes* sfuma leggermente, pur essendo sempre riconosciuto quale classico per eccellenza.

Tuttavia la sua influenza non si limita alla cultura italiana o a quella europea più nota, ma raggiunge anche le zone limitrofe dell'antico continente, nella fattispecie con un riconoscimento ammirato da parte del vescovo e intellettuale Gavin Douglas (1474-1522), autore dell'*Eneados*, una traduzione dell'*Eneide* in lingua scozzese, nella cui prefazione l'autore ha inserito un omaggio al poeta:

Maist reverend Virgil, of latine poetis prince,
gem of ingyne, and flude of eloquence.
thou peirles peirle, patron of poetry [...]

L'elogio ben esemplifica la posizione di riguardo del vescovo scozzese nei confronti del grande poeta latino, che viene qui additato come «of latin poetis prince», memore quasi dei versi danteschi²⁶ «poeta sovrano», riferito però ad Omero, e «onorate l'altissimo poeta», perifrasi adoperata invece come omaggio ammirativo per Virgilio. Questi viene connotato anche in direzione di una reverenza, quasi sacrale, che circonda la sua aura, in quanto uomo ingegnoso («gem of ingyne», con l'accento sull'elemento prezioso e raro esemplificato dalla metafora legata alla gemma) e soprattutto maestro di eloquenza («flude of eloquence», anche qui forse con uno sguardo al dantesco «quella fonte/che spandi di parlar sì largo fiume»), dipingendo il latino come poeta eccelso, da un lato, per l'ispirazione poetica, la spiccata *inventio*, dall'altro per l'abilità e la perizia versale ed oratoria, dunque la maestria nell'*elocutio*. Di conseguenza è evidente il debito contratto dalla cultura europea, specialmente letteraria, rispetto alle tre opere del poeta augusteo, e dell'*Eneide* in particolare, assunta fin dagli antichi come modello per antonomasia del più alto genere poetico, l'epica eroica.

²⁶ Rispettivamente *Inferno* IV, v. 88 e v. 80.

2.4. L'immaginario virgiliano nella produzione pariniana

La ripresa dei moduli virgiliani nella produzione maggiore di Parini, intesa come recupero e rinnovamento conforme alle poetiche coeve, si muove in una duplice direzione: da un lato con il richiamo a citazioni e formule divenute topiche all'interno della produzione del poeta latino, dall'altro, tramite i rimandi, poetici e intellettuali-personali, in termini di poetica e di morale, che traspaiono dalle tre grandi opere latine, benché su questo fronte le affinità siano più cospicue nei confronti dell'altro grande classico amato da Parini, vale a dire Orazio.

In corrispondenza delle due opere maggiori, le *Odi* e il *Giorno*, si può operare una bipartizione circa l'influenza delle opere virgiliane: nella fattispecie le *Odi*, al di là della ripresa specifica di alcune citazioni, si ascrivono maggiormente, per quanto attiene alle tematiche cardine, alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*, con particolare riguardo alla retorica del *locus amoenus* e dell'ambientazione agreste, legata a un'esistenza priva di preoccupazioni e affezioni e intimamente connessa alla stessa attività poetica. Per il *Giorno* il discorso è più complesso, dal momento che il poemetto riceve numerosi influssi, in particolare dalla cultura epico-eroica.

L'immaginario bucolico-agreste virgiliano è sapientemente evocato nella *Salubrità dell'aria*, l'ode manifesto della poetica illuministica pariniana, in cui il poeta, attraverso i moduli della classicità e il rinnovamento linguistico sensistico contrappone la campagna idealizzata della Brianza, luogo edenico dipinto secondo la retorica del *locus amoenus*, alla superba città di Milano, corrotta dai problemi ecologici e dall'indifferenza della nobiltà ai problemi sociali. Lo sguardo alle opere virgiliane è impiegato innanzitutto nella descrizione dell'ambientazione agreste, in cui i contadini vivono nel «bel clima innocente» e sono definiti come «beata gente/ che di fatiche onusta/è vegeta e robusta», ovvero come una popolazione industriosa che ottiene un'eccellente qualità di vita attraverso la lavorazione dei campi, in accordo con le emergenti teorie fisiocratiche, che contrapponevano la salubrità del lavoro agreste alle gravose occupazioni commerciali, peraltro inutili per ottenere un guadagno. Nonostante quindi la descrizione pariniana della campagna possa essere iscritta nell'alveo di un classicismo diffuso di una certa poesia arcadica, rimane tuttavia funzionale all'affermazione di una superiore morale fondata sull'ideale di produzione fisiocratico, in linea con le tendenze economiche affermatesi nella Francia del settecento con François Quesnay (1694-1774) e Robert-Jacques Turgot (1727-1781). Le teorie fisiocratiche distinguono il lavoro in due categorie, produttivo e sterile, di cui il primo è rappresentato dall'agricoltura che crea un'eccedenza, rispetto a ciò che impiega per produrre, e che viene interpretata come un dono della natura regolante i fenomeni fisici quanto quelli sociali. L'unica attività in grado di produrre ricchezza è quindi la lavorazione agricola, mentre le altre attività, industria e commercio, non sono altro che espressione del

mercantilismo. Ancora una volta quindi Parini innesta su un immaginario classico e topico i portati di teorie contemporanee ed estranee, in un certo qual modo, al dominio della poesia.

In questo componimento, d'altro canto, è insita una concezione della vita campestre che, oltre ad essere ascrivibile alle correnti tendenze economiche e sociali, risente del filtro letterario di ascendenza virgiliana, in particolare in due passi. Il primo è costituito dalla nona sestina:

Qui con la mente sgombra,
di pure linfe asterse,
sotto ad una fresc' ombra
celebrerò col verso
i villan vispi e sciolti
sparsi per li ricolti

nella quale il poeta si immagina immerso nella campagna brianzola quale cantore che sotto ad una «fresc' ombra», avvolto nell'aria salubre e nelle acque pure, e senza preoccupazioni legate all'ambiente urbano, richiamando alla mente l'ecloga virgiliana di Melibeo e Titiro (testo quasi manifesto del genere eglogistico-bucolico), in cui figura la contrapposizione antitetica tra la situazione dei due pastori (Titiro è disteso all'ombra di un faggio immerso nella tranquillità agreste, mentre Melibeo è costretto a migrare dai «*dulcia arva*» con il suo gregge). I primi tre versi della sestina riecheggiano l'*incipit* dell'ecloga, riprendendone alcune *iuncturae*, come la «mente sgombra» che rimodula il virgiliano «*lentus in umbra*» (v. 4), ove l'aggettivo «*lentus*», su suggerimento del grammatico Servio, va inteso come *otiosus*, “tranquillo”, in quanto il significato etimologico denota flessibilità e pieghevolezza; o ancora la «fresc' ombra» riprende il celebre verso incipitario «*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*», in cui campeggia l'idea di freschezza derivata dall'ombra dell'ampio faggio, che protegge il pastore dalla calura, e che tramite il participio «*recubans*» sottolinea la tranquillità e il riposo. L'immagine, invece, evocata dall'espressione «celebrerò col verso», del pastore-poeta che celebra l'ambiente edenico in cui vive, e solitamente anche gli amori con le ninfe, rimanda ai versi 2 («*silvestrem tenui Musam meditaris avena*») e 5 dell'ecloga («*formosam resonare doces Amaryllida silvas*»), di ascendenza già teocritea, e salda in un connubio stabile l'attività pastorale con quella poetica, ascrivendole a una dimensione di leggerezza e pace, lungi dalle occupazioni cittadine che sconvolgono l'animo. La sestina quindi, memore del passo virgiliano, dipinge in pochi versi l'immagine nitida del poeta ritirato nella pace e nell'*otium* campestre, rispondente alla figura del «*fortunate senex*» virgiliano.

Vi è tuttavia, all'interno dell'ode, anche una reminiscenza di *Georgiche* II, 458-459 («*O fortunatos nimium, sua si bona norint/agricolas!*»), in cui, alla trattazione delle diverse

tipologie di piante e della loro coltivazione segue l'elogio della vita agreste, rimodulato da Parini ai versi 61-63:

Dicendo: Oh fortunate
genti, che in dolci tempore
quest'aura respirate,
rotta e purgata sempre
da venti fuggitivi
e da limpidi rivi!

Come all'interno del passo virgiliano, dove al μακαρισμός iniziale il poeta fa seguire l'esaltazione della sobrietà della vita dei campi, per opposizione, facendo risaltare le realtà assenti nella campagna, che d'altro canto non sono che realtà negative (il fasto, l'affollamento, l'ostentazione, l'inquinamento, che caratterizzano l'ambientazione urbana), così anche Parini alla sestina celebrativa le genti fortunate e l'aria sana e benefica brianzola contrappone puntualmente, e con uno scarto asindetico marcato, la situazione ecologica di Milano («Ben larga ancor natura/fu a la città superba/di cielo e d'aria pura:/ma chi i bei doni or serba/fra il lusso e l'avarizia/e la stolta pigrizia?»), peraltro ricorrendo a dei nodi cardine presenti anche nei versi delle *Georgiche*. Il lusso e l'avarizia pariniani sono trattati in maniera più distesa da Virgilio, che attacca «l'alto palazzo che dalle porte superbe vomita un'onda gigantesca di *clientes*»,²⁷ simbolo dell'avarizia e del potere, o i «tessuti ricamati in oro e i bronzi efirei» o ancora «la candida lana truccata con il veleno assiro o l'uso dell'olio puro corrotto dalla cannella»,²⁸ con un certo impeto sprezzante rivolto contro il lusso e l'ostentazione di ricchezze molli ed effimere, fino ad arrivare al quadro campestre idealizzato, in cui non mancano «*secura quies et nescia fallere vita,/dives opum variarum, at latis otia fundis*», ovvero una vita serena, in cui sono presenti le ricchezze offerte dalla natura (in contrapposizione netta con lo sfarzo cittadino) e soprattutto gli *otia*, intesi come vita ritirata e dedicata a un'occupazione redditizia, in antitesi con la «stolta pigrizia» contro cui inveisce Parini.

²⁷ Virgilio, *Georgiche* II, vv. 461-462: «*Si non ingentem foribus domus alta superbis/mane salutantum totis vomit aedibus undam*», con particolare enfasi al campo semantico della grandezza sfarzosa ed eccessiva («*ingentem*», «*alta*», «*superbis*») e il predicato «*vomit*» che delinea una campitura di tratti bassi e quasi infernali, in contrapposizione alla dimensione parca ed equilibrata della campagna.

²⁸ Ivi, vv. 464-466: «*inlusasque auro vestes Ephyreiaque aera/alba neque Assyrio fucatur lana veneno/nec casia liquidi corrumpitur usus olivi*», in cui è evidente l'indugiare minuzioso sugli elementi preziosissimi, come le «*auro vestes*» o gli «*Ephyreiaque aera*», bronzi di Corinto molto ricercati, o le tinture Assire, anch'esse materiale pregiato; tuttavia Virgilio gioca sapientemente sulla forte contrapposizione città-campagna, peraltro marcando il campo semantico della corruzione, legata all'ambiente cittadino: figurano infatti il predicato «*corrumpitur*» e «*veneno*», questo in clausola finale dell'esametro in posizione enfatica, che legano indissolubilmente il lusso alla corruzione morale.

Il debito maggiore però è costituito dalla ripresa e risignificazione dei moduli, delle scene e dello stile epico dell'*Eneide* all'interno del *Giorno*, con scopi differenti sia sul piano della topica, legata al genere letterario dell'opera, sia su un piano più strettamente retorico e linguistico.

L'Eneide e il Giorno

3. Questioni di genere: l'antecedente epico ed eroicomico

Dal momento che il *Giorno* è ascrivibile al genere del poemetto didascalico-satirico i rimandi alla tradizione epica, classica e italiana, sono imprescindibili, sia in un'ottica retorico-stilistica, in direzione della *gravitas* e della sostenutezza del dettato poetico, sia per la desublimazione dell'immaginario eroico tramite il ricorso a procedimenti quali la parodia e l'ironia-antifresi, che divengono la cifra precipua del poema pariniano. Al di là delle riprese dalla *Gerusalemme*

Liberata, sul versante italiano, testo peraltro più volte celebrato da Parini anche all'interno dell'opera,²⁹ e al di là dei rimandi testuali ai poemi omerici, dei quali figurano esigue memorie e accenni, l'ipotesto eroico presente in misura maggiore nel *Giorno* è sicuramente l'*Eneide*, riconosciuta come modello imprescindibile della poesia eroica fin dall'antichità. Nella fattispecie l'interazione con il poema virgiliano si muove in varie direzioni.

In primo luogo la scelta dell'immaginario epico-solenne è "obbligata" per l'impianto antifrastrico dell'opera, che assume i nobili protagonisti quali eroi della classicità dei quali vengono esaltate le "gesta" quotidiane e inutili per la società, adottando quindi una prospettiva che al contempo deride, con un sorriso amaro, la nobiltà oziosa, e la critica, cercando di proporre dei valori comuni e atti a favorire la socialità degli individui, oltre che l'uguaglianza (principio cardine dell'Illuminismo). Non a caso, con la delusione per la politica riformistica di Giuseppe II, succeduto a Maria Teresa d'Austria, l'originario spirito del precettore e lo scopo didattico dell'opera si affievoliscono, fino a lasciare il posto alla descrizione, in toni più languidi e sbiaditi, ma sempre sottilmente ironici, del mondo nobiliare. Pertanto il rapporto con l'ipotesto epico consiste principalmente nella ripresa di immagini e situazioni tipiche dell'epos (la vestizione dell'eroe per il duello, il catalogo degli eroi, l'invocazione alla musa, il banchetto...), consolidate da una lunga tradizione, in un'ottica che da un lato nobilita il dettato poetico con il ricorso alle *auctoritates*, dall'altro desublima quell'immaginario riconducendolo a situazioni banali e quotidiane, prive di qualsiasi contiguità con il mondo eroico. Un esempio eloquente è costituito da un passo del *Mattino* (vv. 829-838), in cui la narrazione degli *otia* del giovane nobile richiede l'intervento delle muse, in una sorta di proemio al mezzo del poemetto:

Figlie de la Memoria inclite Suore
che invocate scendeste, e i feri nomi
de le squadre diverse e de gli Eroi
annoveraste ai grandi che cantàro
Achille, Enea, e il non minor Buglione,
or m'è d'uopo di voi: tropp'ardua impresa,
e insuperabil senza vostr'aíta
fia ricordare al mio Signor di quanti

²⁹ Oltre al verso 834, sotto citato, del *Mattino* (1763), va ricordato anche il passo, tratto dallo stesso poemetto ai versi 251-253, dedicati alla preparazione mattutina del giovin signore (in chiave naturalmente antifrastrica): «or dunque voi/al mio divino Achille, al mio Rinaldo/l'armi apprestate», che segnalano come paradigma eroico rispettivamente l'*Iliade* e la *Liberata*; e ancora, sempre nel *Mattino*, il passaggio dedicato alle letture del giovin signore con il «Proteo multiforme/Voltaire troppo biasimato e troppo a torto/lodato» (vv. 598-600), del quale viene ricordata la versatile produzione poetica e in particolare l'*Henriade*, poema epico che non è in grado di competere con la *Liberata* tassiana: «l'Enrico tuo che non peranco abbatte/l'italian Goffredo ardito scoglio/contro la Senna d'ogni vanto altera», sancendo anche il primato dell'epica italiana su quella francese, che rivendicava, fin dalla polemica Bouhours-Orsi (*querelle* italo-francese) il primato poetico della Francia, quale erede della classicità.

leggiadri arnesi graverà sue vesti
pria che di se medesimo esca a far pompa.

Il proemio costituisce il luogo principe dell'immaginario epico nel quale viene instaurato il rapporto privilegiato tra il poeta e le muse, attraverso l'invocazione, e la successiva protasi, nella quale viene esplicitato l'argomento del canto, a partire dalla tradizione omerica. Si tratta di un paradigma poi ripreso nell'epica eroica latina (attraverso anche la mediazione di Apollonio Rodio, seppur lì con l'invocazione ad Apollo) e italiana, ma anche all'interno della tradizione didascalica, benché l'apostrofe sia sovente riferita ad altre divinità e non necessariamente alle muse, come nel proemio lucreziano («*Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas/Alma Venus*»), e soprattutto all'interno dell'epica mitologica, da un lato, con l'appello alle divinità nelle *Metamorfosi* di Ovidio («*In nova fert animus mutatas dicere formas/corpora: di, coeptis, nam vos mutastis et illas*»), dall'altro con annessa l'investitura poetica sul monte Elicona nella *Teogonia* esiodea. Ed è proprio a quest'ultimo testo che guarda anche il passo pariniano: le muse, «incline suore», «sorelle», ma con una connotazione sacrale che esula però dal mondo religioso cristiano, sono definite «figlie de la Memoria», riprendendo la genealogia esiodea che voleva le nove dee figlie di Zeus e di Μνημοσύνη, la dea memoria,³⁰ dalla quale avrebbero derivato la capacità di cantare il passato, il presente e il futuro. Però l'invocazione precedente la rassegna di eserciti e momenti strettamente bellici rimanda immediatamente, da un lato, al II dell'*Iliade* (484-487)³¹ con il catalogo delle navi e degli eroi Greci accorsi a Troia, impresa singolare che richiede pertanto l'intervento divino per essere narrata, dall'altro al VII dell'*Eneide* (641-645), in cui Virgilio chiede supporto al canto per passare in rassegna le schiere che popolavano l'Italia («*Pandite nunc Helicon, deae, cantusque movete,/qui bello exciti reges, quae quemque secutae,/complerint campos acies, quibus Itala iam tum/florverit terra alma viris, quibus arserit armis./Et meministis enim, divae, et memorare potestis*»), con particolare attenzione, peraltro, all'elemento mnemonico, enfatizzato dal poliptoto «*meministis/memorare*».

È interessante, poi, osservare il paradigma epico che propone Parini: «ai grandi che cantàro/Achille, Enea, e il non minor Buglione», con riferimento ai due grandi modelli della classicità,

³⁰ Esiodo, *Teogonia*, vv. 52-55: «Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο./- τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγείσα/Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα./λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων», “Muse Olimpie, fanciulle figlie di Zeus egioico. Nella Pieria, unitasi al padre Cronide, le partoriscono Memoria, governando dai clivi dell'etere, (quali) oblio dei mali e cessazione delle preoccupazioni”.

³¹ «- Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι/ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα./ ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν/οἵ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν»; «Ora a me, Muse che avete le case in Olimpo, narrate; voi infatti siete dee, siete presenti, sapete tutto, noi invece la fama solo ascoltiamo, nulla sappiamo; (dite) quali erano i comandanti dei Danai e i capi».

Omero e Virgilio, peraltro gerarchizzati quasi in accordo con i giudizi antichi,³² che vedevano il poeta latino seguire “l’aura immortale” del greco, e successivamente con la menzione di Tasso, posto allo stesso livello dei due modelli antichi, in un’ottica che riconosce alla *Liberata* il suo primato in quanto poema moderno, non meno degno di riconoscimenti dei due classici.

All’altezza di questi versi il legame con la tradizione eroica è fortemente consolidato e conferisce al dettato un’aura solenne, che sembra preannunciare il catalogo di alte imprese. Invece Parini scarta, con un’asserzione dai tratti marcatamente antifrastici,³³ esplicando di chiedere l’aiuto celeste per narrare di «quanti/leggiadri arnesi graverà sue vesti» il giovin signore, ridicolizzando il momento insulso con una forte inarcatura «quanti/leggiadri arnesi» (ripresa³⁴ successivamente in chiusura al verso 839), che disloca in posizione incipitaria la “materia del canto” e crea un effetto di tensione e insieme di “delusione ironica”, addirittura, riprendendo un’altra tessera epica, tratta questa volta dalla traduzione dell’*Eneide* del Caro (vv.1147-1149: «A l’apparir del giovinetto Iulo/corser tutti a mirare il manto e ’l velo/e gli altri ch’adducea *leggiadri arnesi*»).

Alle spalle del poema pariniano dunque agisce da un lato la tradizione epica, sia che si tratti dell’epos eroico, con frequenti richiami all’*Eneide*, sia che si tratti di quello mitologico e didascalico, con evidenti debiti in particolare rispetto alle *Georgiche* di Virgilio e ai poemi italiani *La coltivazione* di Luigi Alamanni e *Le api* di Giovanni Rucellai; dall’altro vi è una continua attenzione al genere eroicomico,³⁵ consolidato in ambito italiano con la *Secchia rapita*, poema in ottave di Alessandro Tassoni (1565-1635), che nella mescolanza dell’immaginario e dello stile epico-tragico con quello comico-basso alterna continuamente episodi e registri, con un effetto straniante in grado di suscitare nel lettore una meraviglia generata dalla *novitas*. Il *Giorno* però intrattiene maggiori e continui rapporti intertestuali anche con due poemi eroicomici stranieri, vale a dire il *Lutrin* di Nicolas Boileau (1636-1711), intellettuale francese riconosciuto come «*législateur du Parnasse*», in quanto difensore della superiorità degli antichi

³² Celeberrimo è a tal proposito il passo di Quintiliano in *Institutio oratoria*, X, 86: «*mihī interroganti quem Homero credere maxime accedere, “Secundus, inquit, est Vergilius, propior tamen primo quam tertio”*».

³³ Carlo Enrico Roggia, *Il Giorno di Parini e l’eroicomico*, in *La lingua della poesia nell’età dell’illuminismo*, Carocci editore, Pisa 2013, p. 195: «In che senso dunque si può definire il *Giorno* un esempio di eroicomico? Innanzitutto in senso lato, ossia nel senso definito dallo stesso Genette di una “sconvenienza” tra stile e contenuto, per cui una veste linguistico-stilistica aulica viene applicata a un contenuto in qualche modo “basso”, non adeguato ad essa».

³⁴ Marco Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, p. 110: «la ripresa linguistica, elemento retorico di largo impiego nella tradizione epico-cavalleresca, estende al piano stilistico il carattere ironico-parodico del brano».

³⁵ Giuseppe Nicoletti, *Parini*, in Sestante, Salerno editrice, 2015, p. 106: «Il Parini, nel rivoltare quasi come un guanto ma con la raffinata eleganza del classicista l’epica sostenutezza del poema di tradizione omerico-virgiliana, saprà volgerne gli effetti contrastivi a suo pro, ricavandone variazioni le più inedite [...]».

sui moderni all'interno della *querelle* italo-francese, e tra l'altro autore di componimenti satirici editi con il titolo di *Satires*; e soprattutto con *The rape of the Lock*, il celeberrimo poemetto di Alexander Pope (1688-1744) che Parini conosceva tramite la traduzione italiana di Antonio Conti (1677-1749), e al quale attinge a piene mani sia su un piano micro che macro testuale. Alcuni studi degli anni '70 hanno poi colto delle relazioni anche con le opere dello spagnolo Juan de Zabaleta³⁶ (1610-1667) *El día de fiesta por la mañana* (1654), seguito da *El día de fiesta por la tarde* (1659), satire sociali dai risvolti interessanti per la storia del costume.

Nella fattispecie al genere eroicomico Parini guarda con particolare attenzione per quanto attiene ai processi funzionali all'impianto antifrastico, vale a dire l'iperbolica metaforizzazione e la grottesca amplificazione, incrociate con la tradizione coeva della satira in versi e variate continuamente con l'eleganza e la raffinatezza tipiche del classicismo.

È interessante a tal proposito il giudizio di Foscolo nel quale viene analizzato il genere letterario del *Giorno* e i procedimenti stilistici adottati dal poeta: «Dal primo all'ultimo verso *Il Giorno* è tutto un canto d'ironia, in cui l'autore, assumendo la veste di precettore d'un nobile, l'ammaestra a dedicare il mattino alla toeletta, il meriggio alle gravi occupazioni della tavola, il pomeriggio al pubblico passeggio, e la notte alle conversazioni. Gli atti più frivoli, i più spregevoli vizi, le più ridevoli follie e talora i più atroci delitti son passati in minuta rassegna e sempre con il pretesto di favorirli», riconducendo l'opera di fatto, da un lato, al genere didascalico in quanto fin dall'esordio il poeta si propone come «precettor d'amabil rito», adottando di volta in volta *iuncturae* ed espressioni tipiche della poesia didattica (come nel caso delle frequenti apostrofi al giovin signore), dall'altro alla satira in versi, in particolare allo *Specimen* di Giovanni Lorenzo Lucchesini (1638-1716) e alla *Conversazione delle dame di Roma* di Lodovico Sergardi (1660-1726), dal momento che Parini indugia minuziosamente e sempre con un sorriso amaro e pungente, all'oraziana,³⁷ sugli «atti più frivoli, i più spregevoli vizi, le più ridevoli follie» della casta nobiliare, schernendone continuamente le abitudini prive di qualunque utilità per la società. I due elementi, didascalico e satirico, si fondono in un

³⁶ Umberto Mariani, Alfredo Rodriguez, *A Probable Source of Giuseppe Parini's Il Giorno*, in *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 1 (Winter, 1970), p. 63: «Discussing the similarities between *Le Lutrin*, *The rape of the Lock*, and *Il Giorno*, Agnelli accurately observes that the fundamental inspiration of the former poems is that of the *divertissement*, the "light caricature" of one person or group, [...] while the forceful irony of Parini's poem scathingly satirizes a whole caste of society. [...] "*Il Giorno* cannot be classified as burlesque the way historians of English literature classified *The rape of the Lock*. [...] It is a great *poema civile*, among those satires which, as Giusti wrote, after ceasing to be the mirror of things as they are, remain a document of things as they were, and in a way are complementary to history».

³⁷ Un'idea dei risvolti eroicomici del *Giorno* e del sorriso amaro mutuato da Orazio è insita anche nelle parole di De Sanctis, nell'opera *Storia della letteratura italiana*, BUR 2018, p. 921: «Quelle forme così magnifiche, alle quali si dà un'importanza capitale, sono un'ironia, messe allato del contenuto. La *Batracomiomachia* è l'ironia dell'*Iliade*, la *Moscheide* è l'ironia dell'*Orlando*: sono forme epiche applicate a un mondo plebeo. [...] Questo è il concetto fondamentale del *Giorno*, fondato su di un'ironia che è nelle cose stesse, perciò profonda e trista. Parini non vi aggiunge di suo che il rilievo, una solennità di esposizione che fa più vivo il contrasto. [...] Ride di mala grazia, e sotto ci senti il disgusto e il disprezzo».

efficace binomio, che, almeno fino alla prima redazione del *Mezzogiorno*, risponde alle esigenze della letteratura illuministica, che aveva assunto l'insegnamento e la divulgazione come un vero e proprio ideale culturale, nonostante la visione di una certa critica,³⁸ che giudica l'opera incapace di riuscire nel suo ruolo didattico e didascalico, perdendosi in un continuo vagheggiamento, ironico e satirico, ma pur sempre con uno sguardo contemplatore, sulle futili occupazioni nobiliari e sull'esistenza del giovin signore spesa tra il lusso e le frivolezze.

3.2. Questioni di stile: "l'energia" epica e la poetica del sensismo

In secondo luogo al genere epico pertiene, quale elemento caratteristico dell'*elocutio* del poema eroico e narrativo, già riconosciuto e teorizzato dalle poetiche rinascimentali, anche l'energia, la capacità cioè del lessico poetico di dipingere immagini vivide e plastiche con evidenza, servendosi della dimensione iconica della parola. Scopo precipuo del poema epico è infatti cercare di delineare la materia narrata in maniera efficace, attraverso una filiera di "pitture" abbozzate tramite l'icasticità stessa dei versi. A una tale esigenza icastica risponde anche lo stile pariniano, nella fattispecie quello maggiormente ascritto al sensismo e al materialismo settecentesco, caratterizzato da un'aggettivazione mirata a suscitare nel lettore delle sensazioni precise in direzione principalmente "del piacere o del dolore". L'elemento icastico e iconico della parola è veicolato soprattutto dagli aggettivi, impiegati nel poemetto con funzione esornativa, per nobilitare oggetti, situazioni, immagini che non sarebbero altrimenti trasponibili in ambito poetico, indulgiando minuziosamente su dettagli e aspetti che a un primo impatto parrebbero insignificanti, ma che in realtà conferiscono particolari significati³⁹ ai termini cui si accompagnano. L'aggettivo pertanto, nella poetica pariniana, non è mai ridotto a un semplice "accompagnatore" del nome, quanto piuttosto diviene l'elemento che ne rivela l'essenza e il carattere più squisitamente realistico, in direzione di un'impressione visiva evidente. Si vedano,

³⁸ Già Manzoni, nella lettera del 9 febbraio 1806 a Claude Fauriel, riconosce al *Giorno* una squisita eleganza, ma ne sottolinea la mancanza di efficacia didattica: «Quindi è che i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura»; sul poemetto pesa anche il giudizio di Franco Ferrucci, *Per una nuova lettura di un classico del Settecento: Giuseppe Parini, Italica*, Vol. 45, No. 4 (Dic., 1968), p. 469: «c'è il gusto diffuso per la satira da soddisfare, ma c'è anche l'esperienza didascalica a cui spetta un posto di riguardo nel Settecento, e ne esce una giustapposizione che dà vita a una prima antinomia di contenuti e di stile. Le due strutture (satirica e didascalica) non si saldano mai, con tutti i buoni esempi che Parini aveva davanti da Pope a Boileau; [...] che cos'è una poesia senza intento morale, dove va a finire l'utile? Ecco allora una strascicata e lunghissima descrizione parodica dei mille gesti insulsi del giovin signore».

³⁹ Giovanni Bonalumi, *Parini e la satira. L'evoluzione del linguaggio pariniano e la satira*, Bologna, Cappelli, 1958, pp. 124-125: «Frequenti sono nel corso del *Giorno* gli aggettivi investiti d'un valore metaforico [...]. All'aggettivo, nel *Giorno*, vien soprattutto attribuita la funzione di rilevare gli aspetti più triti e inutili della vita elegante. Si noterà allora come, grazie alla sua veste classica, l'aggettivo dia a un oggetto o all'altro, a cui è riferito, una particolare dignità e una corrispondente, a volte, vis comica».

ad esempio, i versi 77-87 del *Mattino* (1763), in cui viene presentata rapidamente la cena del giovin signore:

Ma quivi
a novi studj ti attendea la mensa
cui ricoprien pruriginosi cibi
e licor lieti di Francesi colli,
o d'Ispani, o di Toschi, o l'Ongarese
bottiglia a cui di verde edera Bacco
concedette corona; e disse: siedì
de le mense reina. Alfine il Sonno
ti sprimacciò le morbide coltrici
di propria mano, ove, te accolto, il fido
servo calò le seriche cortine

Versi nei quali è evidente l'attenzione sensistica celata nei «pruriginosi cibi», ovvero le vivande in grado di stuzzicare il palato, e nei «licor lieti», i vini pregiati, in grado cioè di “allietare” (con l'uso della sineddoche); oppure il vagheggiamento preziosistico sulle «morbide coltrici» e le «seriche cortine» (con ripresa, fra l'altro già classica,⁴⁰ della metonimia “serico” per indicare prodotti a base di seta, di origine orientale presso i Serì), evocate naturalmente in chiave ironica ma anche con un compiacimento da parte del poeta nell'osservare il mondo nobiliare e descriverne gli sfarzi e il lusso. La funzione esornativa dell'aggettivazione non si limita semplicemente a soddisfare le esigenze sensistiche e icastiche della poesia, quanto piuttosto viene largamente impiegata, in particolare, per la descrizione di situazioni e oggetti umili elevati all'immaginario poetico, come nel caso dei celebri versi sul risveglio di contadini e fabbri, contrapposto al mattino del giovin signore: «Allora sorge il Fabbro, e la sonante/officina riapre», versi in cui l'occupazione del fabbro, tramite la maiuscola e l'epiteto «sonante», peraltro enfatizzato dall'*enjambement*, viene innalzata e sovrapposta all'immagine mitica del

⁴⁰ Se ne ritrova un'attestazione in particolare in *Georgiche* II, 120-121: «*Quid nemora Aethiopum molli canentia lana, / uelleraque ut foliis depectant tenuia Seres?*», per cui si veda anche R. A. B. Mynors, *Virgil Georgics*, Clarendon Press, Oxford, 2003, p. 117: «Seres: see e.g. J. O. Thomson *History of Ancient Geography* (Cambridge 1948) 306-307. *Serica*, silken fabrics, are said to be first mentioned in Hor. *epod.* 8.15, also Prop. I.14.22, Ovid *am.* I.14.5-6, and the raw material was supposed to be combed from the leaves of trees [...]».

dio Vulcano descritta nei poemi omerici e nel capolavoro virgiliano,⁴¹ con un rimando quindi alla più illustre tradizione epica classica. Talvolta invece l'aggettivazione esornativa assume le forme di una satira dal sapore amaro, veicolata dall'antifrasi, figura principe del poema:

A voi celeste prole, a voi concilio
di Semidei terreni altro concesse
Giove benigno: e con altr'arti e leggi
per novo calle a me convien guidarvi.
Tu tra le veglie, e le canore scene,
e il patetico gioco oltre più assai
producesti la notte; e stanco alfine
in aureo cocchio, col fragor di calde
precipitose rote, e il calpestio
di volanti corsier, lunge agitasti
il queto aere notturno

I versi 61-71 del *Mattino* (1763) mostrano con evidenza l'operazione fortemente ironica, sorretta dall'impianto antifrastico, che, nell'elogio delle occupazioni notturne (futili) dei nobili, qui peraltro paragonati quasi agli eroi omerici che a bordo dei loro cocchi attraversano le piane d'Ilio, contrappone, con un sorriso amaro, i *negotia* dei lavoratori con il mattino ozioso dei nobili. Nella fattispecie qui l'aggettivazione gioca un ruolo centrale, dal momento che l'antifrasi posa principalmente sugli attributi epici ed epicizzanti «celeste», «aureo», «calde precipitose», «volanti», «queto notturno», che non si limitano a contrapporre la realtà dei nobili con quella prosastica, legata alle gravose fatiche dei *negotia* del ceto produttivo, ma sorridendo all'esistenza oziosa del giovin signore, esprimono tutto lo sdegno del poeta e la sua compartecipazione umanitaria verso le faticose occupazioni dei ceti popolari e, d'altro canto, un'esaltazione dei loro valori etici e sociali. In questo passo, peraltro, il forte distacco tra il mondo nobiliare e quello "plebeo" è reso anche attraverso le scelte retoriche, nella fattispecie con l'epanalessi «a voi», addirittura in posizione incipitaria e con uno scarto asindetico brusco rispetto ai versi precedenti («come dannato è a fare l'umile vulgo»); attraverso gli epiteti

⁴¹ Un'operazione simile, peraltro, si trova anche in *Eneide* VIII, 408-415: «*cum femina primum,/cui tolerare colo vitam tenuique Minerva/impositum, cinerem et sopitos suscitatur ignes,/noctem addens operi, famulasque ad lumina longo/exercet penso, castum ut servare cubile/coniugis et possit parvos educere natos:/haud secus Ignipotens nec tempore segnior illo/mollibus e stratis opera ad fabrilis surgit*», per cui rimando ad Antonio la Penna, *Virgilio Eneide*, Bur, 2020, p. 214: «I quadri di vita familiare sono molto rari; ne abbiamo già incontrato qualcuno a proposito delle similitudini, e abbiamo anche visto come Virgilio tende a riscattarli dalla loro umiltà. Il caso più noto è la similitudine di Vulcano, che si alza il mattino prestissimo per fabbricare le armi, con la donna laboriosa che a quell'ora incomincia la filatura della lana».

omerizzanti «celesti prole» e «concilio/di Semidei terreni»⁴² per definire la schiatta di eletti “divini abitanti del mondo terreno”; la ripresa «altro concesse» e «altr’arti e leggi», che marca ulteriormente le due differenti condizioni esistenziali fondate su presunti diritti e leggi celesti; infine con l’epiteto, sottilmente ironico e di marca squisitamente epico-classica, «benigno» in riferimento a Giove, padre degli dei e qui quasi nume tutelare della classe di «Semidei».

D’altro canto l’icasticità del dettato poetico è ottenuta anche grazie alle scelte stilistiche e retoriche, in particolare tramite l’ordine dei sintagmi all’interno del periodare. Un esempio evidente è contenuto nel celebre passo del *Mattino* (1763), in cui il precettore invita il giovin signore a scegliere tra le «bevande usate», vale a dire il «cioccolatte» o il caffè, peraltro anche in questo caso con uno spiccato gusto sensistico-scientifico per gli effetti fisiologici delle due bevande e una peregrina erudizione legata alla loro produzione (con ricorso a perifrasi geografiche):

Ma se nojosa ipocondria t’opprime,
o troppo intorno a le vezzose membra
adipe cresce, de’tuoi labbri onora
la nettarea bevanda ove abbronzato
fuma, ed arde il legume a te d’Aleppo
giunto, e da Moca che di mille navi
popolata mai sempre insuperbisce

Al di là del periodare involuto in continue anastrofi e inversioni alla latina, è interessante rilevare l’ampio iperbato con inarcatura «troppo intorno a le vezzose membra/adipe», che contribuisce a raffigurare nel lettore l’immagine dell’adipe che avvolge le membra del giovin signore, peraltro in una scenetta poco lusinghiera, attraverso l’interpolazione di un intero sintagma tra aggettivo («troppo») e sostantivo («adipe»), che dunque “avvolgono” al loro interno il complemento di stato in luogo.

È evidente pertanto, sia attraverso le scelte di un’aggettivazione mirata (talvolta con un accentuato interesse per le teorie sensistiche), sia attraverso l’impiego raffinato delle figure retoriche, la portata iconica della parola e soprattutto l’effetto che questa delinea, cioè di una campitura dai tratti vividi e quasi realistici, secondo il precetto oraziano *ut pictura poesis*.⁴³

⁴² Interessante il giudizio su tali versi di Giuseppe Nicoletti in *Parini il Giorno, le Odi*, BUR, 2020, p. 88: «l’iperbole mitologica (che estremizza l’antifrasi continua del poema) servirà a designare (con un’espressione poi divenuta topica nel corso del poema) la prassi mondana della sociabilità e dell’aggregazione nobiliare».

⁴³ *Epistula ad Pisones*, v. 361.

Nell'*Eneide* l'elemento icastico si muove sovente in direzione di un espressionismo che «non vuole solo commuovere e avvincere il lettore, ma scuoterlo profondamente»,⁴⁴ facendo leva quindi sulla pregnanza del lessico e delle immagini per suscitare i medesimi effetti cui mira la poetica sensistica adottata da Parini. Il poeta latino quindi scarta rispetto al realismo omerico, che richiedeva una certa misura nell'adeguarsi a una realtà oggettiva, in favore dell'accentuazione di sentimenti e sensazioni, atta a dipingere un accentuato realismo tramite l'enfasi sugli elementi patetici e sovranaturali. Questa tendenza ad una realtà profondamente marcata si muove in direzione soprattutto dell'elemento macabro e orrido, ripreso successivamente, in maniera quasi ossessiva, da Lucano, attraverso la mediazione delle tragedie senecane. Un esempio di tale espressionismo è ravvisabile nei versi 195-197 del libro VIII, in cui viene descritta la caverna di Caco:

semperque recenti
caede tepebat humus foribusque adfixa superbis
ora virum tristi pendebant pallida tabo

In questi versi campeggia l'aspetto macabro accentuato dalle figure di suono, quale l'allitterazione («*tristi pendebant pallida tabo*») che marca i suoni secchi dell'occlusiva sorda, e l'allitterazione incipitaria con costruzione chiasmica, che lega in un connubio, posto sotto il segno del ripugnante, i capi degli uomini che pendono dall'antro. Giocano un ruolo essenziale, d'altro canto, anche le singole *iuncturae*, che denotano l'esimia capacità di Virgilio di dipingere immagini dalla spiccata carica patetica e realistica, come nell'espressione «*recenti/caede tepebat humus*» (peraltro con l'*enjambement* che disloca in posizione enfatica la *recens caedes*), in cui il predicato, pertinente al campo semantico del calore, non eccessivo, che è quello tipico dei corpi vivi, viene giustapposto a una realtà antitetica, ovvero alla strage dei corpi umani straziati e affissi alle pareti dell'antro, in una campitura dai tratti ossimorici e spiccatamente contrastivi. In misura ancora maggiore tale espressionismo viene veicolato attraverso l'impiego sapiente delle figure retoriche, e di disposizione delle parole e di suono, tra le quali spicca l'allitterazione, artificio caro alla letteratura latina sin dalle prime prove protoletterarie. Nella fattispecie un'amplificazione dell'elemento patetico fondata su queste componenti retoriche è costituita dal celebre episodio del libro II (vv. 208-212), in cui due orribili serpenti marini fuoriescono dal mare prospiciente Troia per avvolgere nelle loro *immensis orbibus* Laocoonte e i due figli soccorsi in suo aiuto:

pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa volumine terga.

⁴⁴ Antonio La Penna, *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, in *Virgilio, Eneide*, BUR 2020, p. 203.

Fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exangues.

Qui svolgono un ruolo cruciale le figure di suono, con funzione prettamente onomatopeica e descrittiva, con la ripetizione di labiali, sibilanti e liquide, che riproduce il movimento sinuoso dei due serpenti, il loro ergersi dalle onde e il sibilo delle loro lingue e del mare («*sonitus spumante salo*»; «*suffecti sanguine sibila*»); ma anche il procedere “sinuoso” del periodo che riproduce icasticamente il moto dei due mostri; e ancora il chiasmo al verso 211, con allitterazione incipitaria, e l’ampio iperbato a cornice («*sibila lambebant linguis vibrantibus ora*») che racchiude il verso nell’immagine delle fauci sibilanti, quasi preludessero alla successiva morte di Laocoonte e dei due figli tra le spire dei serpenti; infine va rilevata la ripresa paronomastica *exangues*, che richiama gli *angues* menzionati al verso 204, suggellando l’episodio tra l’approdo dei due orribili serpenti alla spiaggia e il terrore degli uomini fuga.

L’espressionismo virgiliano però non coinvolge solamente gli aspetti più vistosi del reale, ma «si insinua anche in metafore e immagini audaci»,⁴⁵ in particolare nella scelta di *iuncturae* elette, portatrici di sempre nuovi significati e sfumature inedite anche laddove sono evidenti i richiami a una tradizione consolidata. Emblematico in tal senso un passo del libro IV (vv. 688-689), nel quale la regina Didone, in seguito alla partenza di Enea, decide di trafiggersi sulla spada, prima che ne vengano descritti gli attimi estremi:

Illa gravis oculos conata attollere rursus
deficit; infixum stridit sub pectore volnus

L’effetto icastico e patetizzante è reso in particolare dall’espressione «*stridit volnus*» (con l’impiego dell’arcaismo *volnus* che conferisce gravità alla scena) in cui figura l’effetto sinestetico, e quasi metonimico, degli ultimi gemiti di Didone morente, che lega indissolubilmente l’immagine della ferita e del trapasso a un sentimento di singolare patetismo. Peraltro Virgilio enfatizza l’effetto sonoro della *stridens vulnus* attraverso la ripetizione di suoni alti e dell’omoteleuto («*deficit; infixum stridit*»), con un’accentuata attenzione per il fonosimbolismo e soprattutto giocando in maniera ambigua: *stridit* è riferito alla ferita, ma a

⁴⁵ Ivi, p. 208.

emettere gemiti languenti è Didone, e d'altro canto il verbo, di marca fortemente onomatopeica, potrebbe essere legato anche alla spada, benché non venga menzionata.⁴⁶

L'energia, pertanto, è il carattere che pertiene principalmente al poema epico e si serve di determinati procedimenti stilistici per coinvolgere maggiormente il lettore e suscitare impressioni vivide fondate sui sensi, in direzione di una poesia dall'impianto più mosso e vario rispetto al puro classicismo di forma, elemento che accomuna l'epica virgiliana alla poesia pariniana, la quale occupa una posizione singolare nel panorama letterario italiano settecentesco arcadico e illuministico e, successivamente, neoclassico.⁴⁷

3.3. La questione del metro: l'endecasillabo sciolto e l'esametro

La continuità con il poema epico, e virgiliano in specie, è ravvisabile peraltro anche sul piano metrico, con la scelta, dettata da molteplici istanze, dell'endecasillabo sciolto, verso già impiegato nella tradizione italiana in alcune opere non certo marginali, legate principalmente al genere didattico e didascalico (si vedano *La coltivazione* dell'Alamanni o le *Api* del Rucellai), cui è ascrivibile anche il poemetto pariniano, benché si tratti di un metro ancora osteggiato negli anni di composizione del *Giorno*. In particolare nella dedica *Alla moda* della prima edizione del *Mattino*, risalente al 1763, la scelta del metro viene giustificata in quanto ossequio alle idee correnti: «Per esserti più caro egli ha scosso il giogo della servile rima, e se ne va libero in Versi Sciolti, sapendo, che tu di questi specialmente ora godi, e ti compiaci», ove, con una sferzata ironica e autoironica insieme, Parini allude al volume *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (1758), in cui Frugoni, Algarotti e Bettinelli avevano promosso il primato dello sciolto, libero dal «giogo della servile rima», cioè da un ritmo e una ripresa lessicale obbliganti,

⁴⁶ R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneid's Liber Quartus, edited with a commentary by R. G. Austin*, Clarendon Press, 2007, p. 198: «**deficit**: the run-over word, and the pause are eloquent. **Infixum**: note that this is said of the wound; Virgil does not mention a weapon, and it is the wound that cries aloud. **Stridit**: “the word accurately expresses the whistling sound with which breath escapes from a pierced lung” (Mackail-see Irvine also). The echo of 67, “tacitum visit sub pectore vulnus” may be unconscious but the mind cannot help going back to it; but the other wound did not “cry out”».

⁴⁷ Antonio La Penna, *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, in *Virgilio, Eneide*, BUR 2020, p. 208: «Dopo aver tanto insistito sull'espressionismo di Virgilio, dopo avervi segnalato persino colori lucanei, devo, però ribadire che Virgilio generalmente lo frena e lo doma con la misura classica; ma, senza fermenti come questo, anche la classicità di Virgilio sarebbe stata più esposta al pericolo di cadere in una vuota e decorosa compostezza, quella di cui abbiamo non pochi esempi nel neoclassicismo del Settecento e dell'Ottocento».

suggeriti dalle rime. In una polemica tale,⁴⁸ che vedeva implicato anche Giuseppe Baretta (1719-1789), critico militante schierato in prima linea contro l'impiego del verso sciolto, Parini si inserisce, sempre in toni ironici, già con l'*Auto da fè* (1761), i cui versi incipitari sono diretti allo stesso Baretta:

Pingimi, o Musa, or che prescritto è il fuoco
per subbietto al tuo canto, in versi sciolti
atti a svegliar nel sen del mio Baretta
leggiadrate contro a quel che il primo
osò scuotere il giogo della rima
che della querul'Eco il suono imita

Al di là della ripresa sintagmatica già individuata per la dedica *Alla moda* («giogo della rima») è evidente la posizione assunta rispetto al sistema metrico tradizionale, la cui caratteristica precipua è costituita dalle rime: la coppia verbale «osò scuotere», sempre impiegata in toni sottilmente ironici, assume una postura al contempo quasi dissacrante nei confronti di una tradizione consolidata, ed eroica, conservando l'idea di una ribellione obbligata; mentre la rima viene definita imitatrice della «querul'Eco» (con un riferimento mitologico erudito), ovvero una sorta di lamentosa ripetizione dei suoni finali dei termini posti in chiusura di verso, quasi privando completamente tale artificio delle sue possibili implicazioni stilistiche e ricusando, quindi, per il suo poemetto satirico uno schema metrico dalla spiccata «cantabilità» e prevedibile prosodia.

Ma la discussione circa l'impiego dei metri sciolti, e dell'endecasillabo in particolare, risale ancora alla teorizzazione di Giangiorgio Trissino (1478-1550), letterato rinascimentale, che nella sua *Poetica* (1529), e ancor prima nella tragedia *Sofonisba* (1524), promuove l'impiego di tale verso quale erede diretto dei metri classici e in specie dell'esametro, per la composizione del poema epico.⁴⁹ Da questo primo esperimento deriva in seguito la traduzione dell'*Eneide* ad opera di Annibal Caro (1507-2566) in endecasillabi sciolti (testo noto al Parini e puntualmente

⁴⁸ Luigi Russo, *IL «GIORNO» E LA POETICA DEL PARINI*, in *Belfagor*, Vol. 14, No. 5 (30 SETTEMBRE 1959), p. 503: «dagli albori della nostra letteratura fino al Cinquecento, per dire “poeta”, bastava dire senz'altro “rimatore” e “rima” era sinonimo di “poesia”. [...] Nel Cinquecento invece il verso sciolto comincia a sottentrare, e alla terza rima e all'ottava; ma il secolo della crisi decisiva delle rime, dei sonetti, e delle ottave, doveva essere precisamente il secolo dell'Arcadia, ormai troppo saturo e stanco delle vecchie forme. Ci furono da una parte dei letterati che sostennero il verso nuovo, e fra questi dobbiamo annoverare [...] Innocenzo Frugoni, Francesco Algarotti, Saverio Bettinelli; dall'altra [...] il Baretta».

⁴⁹ Per convalidare le proprie teorie letterarie Trissino, nella composizione del suo poema epico, l'*Italia liberata dai Goti* (1547-1548), impiega l'endecasillabo sciolto in una sorta di corrispondenza ritmica con l'esametro dattilico, da un lato salutato dal riconoscimento della validità di un tale metro dai maggiori letterati dell'epoca, e dal Bembo in particolare, dall'altro ottenendo un clamoroso insuccesso per l'impostazione del proprio poema, soverchiamente ossequiosa delle regole aristoteliche, e per la mancanza di spessore dei personaggi principali.

ripreso in alcuni luoghi del *Giorno*), in apertura a una tradizione traduttiva e traduttologica, che prosegue almeno fino all'Ottocento attraverso gli esperimenti montiani e foscoliani con l'*Iliade*, e in seguito con le traduzioni giovanili di Leopardi dell'*Odissea* e dell'*Eneide*.

È chiara, da un lato, la volontà di Parini di impiegare un metro non particolarmente fortunato all'interno del vasto panorama letterario italiano, *in primis* per un'esigenza dettata dal genere di appartenenza del *Giorno*, ovvero il poemetto didascalico-satirico; in secondo luogo in ossequio al registro di un'arte spiccatamente elevata, che, emula della sintassi e del periodare latini,⁵⁰ fosse in grado di eludere ogni consueto giro di frase poetico (il cui impianto era peraltro reso maggiormente statico dalla presenza delle rime) tramite decise e brusche inversioni nell'ordine dei termini e, soprattutto, con inarcature capaci, in grado di dislocare i sintagmi in maniera tale da ottenere un effetto di *gravitas* sintattica e prosodica,⁵¹ pur mantenendo una certa armonia intrinseca,⁵² lungi dalla versificazione scarna, aspera e franta che di lì a pochi anni sopperirà Vittorio Alfieri (1749-1803) per le sue tragedie, servendosi dei medesimi espedienti retorici.

3.4. Alcune scene tipiche

Il debito più cospicuo nei confronti dell'epos è rilevabile, in particolare, nella presenza di alcune scenette topiche, che, attinte sapientemente al serbatoio eroico attraverso immagini e *iuncturae* di marca squisitamente epica, sono sovente rievocate nell'esposizione della giornata-tipo del

⁵⁰ Emblematico a tal proposito il giudizio di Foscolo in *Essay on the present literature of Italy (Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia)*, in Id., *Saggi di letteratura italiana* (P. II) ed. critica a cura di C. Foligno, [Edizione nazionale delle opere, vol. XI], Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 504-505: «Il verso del Parini non è del tutto differente dal verso latino ed è del tutto differente da quello d'altri poeti che, particolarmente nei nostri tempi si sono provati a tentare ogni variazione per cui potessero superarsi l'un l'altro e migliorare la struttura del verso italiano. [...] Le immagini, le espressioni, i numeri, le stesse parole del Parini hanno una certa quale solennità a cui mai non rinunciano; e l'armonia e le mutazioni di tono così evidenti nelle tenere e varie descrizioni dell'epica greca e romana, non soltanto sono immediatamente riconoscibili nei versi del poeta italiano, ma per gradi impercettibilmente sentite dal lettore».

⁵¹ Amelia Juri, *L'endecasillabo di Parini: il "Giorno" e i sonetti*, in «Stilistica e metrica italiana», a. XVI (2016), pp. 242-243: «Spicca infine in questo come nei casi precedenti la ricchezza delle soluzioni esperite da Parini nel *Giorno*, la quale riflette appunto la sua modernità ritmico-prosodica: nonostante la restrizione dello spettro ritmico principale (ridotto ai moduli di 4a 8a 10a, 3a 6a 10a e 6a-7a), si assiste ad una continua *variatio* giocata sulla struttura profonda del verso e su una raffinata gestione della dualità sintassi-profilo accentuativo. Questi espedienti, combinati con una sintassi del periodo complessa e lunga, sono responsabili della tardità e della gravità che vengono tipicamente invocate come qualità distintive dell'endecasillabo pariniano».

⁵² Marco Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, pp. XXXI-XXXII: «Le sequenze degli avvenimenti e delle incombenze giornalieri del Giovin Signore appaiono filtrate infatti attraverso una costante "poeticizzazione della sintassi" per via metrica, grazie a un verso "lusingator dell'orecchio senza portare quella orgogliosa armonia che lo rintrona, sempre amabilmente variato nelle giaciture" [...]. Nei periodi pariniani risalta una continua attenzione al rapporto tra ordinamento sintattico e sedi metriche, con tendenza alla valorizzazione delle rotture dell'*ordo naturalis* [...]».

giovin signore e, naturalmente, rimaneggiate in chiave antifrastica⁵³ con i procedimenti consueti della satira pariniana. Il genere epico, difatti, si caratterizza fin dalle prove omeriche, e in seguito si consolida con il poema virgiliano, per una serie di topoi e azioni che mantengono inalterati i loro schemi di fondo, e che delineano, sempre con nuove suggestioni e influenze anche di generi letterari differenti, delle formule fisse. Questa fissità, pur sempre variata grazie alle soluzioni stilistiche degli autori, connota la struttura epica in profondità, dapprima in accordo con le esigenze pratiche di memorizzazione e attenzione dell'uditorio, in un momento in cui la cultura era ancora veicolata oralmente; in secondo luogo, in un sistema culturale veicolato dai supporti materiali e dalla scrittura, e successivamente grazie all'invenzione della stampa, la ripresa di scene e di motivi tipici, caratterizzanti la produzione epica, denota l'abilità del poeta di rimaneggiare il materiale versale dei poeti precedenti e la capacità di sintetizzare, in direzioni nuove, gli apporti di altre opere letterarie. Se, ad esempio, la fissità dell'epos omerico, a livello di immaginario e poi su un piano più strettamente stilistico, era dettata dalla necessità del pubblico di fruire dell'opera oralmente, Virgilio nel suo poema, concepito per le pubbliche letture ma soprattutto per circolare su rotolo di papiro, riduce drasticamente la ricorrenza di epiteti e formule fisse e rinnova le scene consuete dell'epica eroica con contaminazioni provenienti anche dal genere tragico, ottenendo quindi delle soluzioni improntate alla *variatio* e alla *novitas*. Nel poemetto pariniano è ravvisabile dunque una ripresa di tali motivi con finalità eminentemente antifrastiche, per elevare al rango eroico le azioni futili e i vezzi e gli atti più insignificanti della vita nobiliare, rivelandone quindi, con sferzate ironiche e iperboli enfatiche, l'inettitudine. È in questi passi che l'eredità virgiliana diventa più cospicua e i rimandi all'*Eneide* più puntuali, con un'attenzione spiccata per il bagaglio lessicale e le espressioni che pertengono al grande stile e con le dovute implicazioni metriche e retoriche, che spingono in direzione della *gravitas* e della solennità epica, fino all'inevitabile contrasto tra una tale sublimità e l'insulsa esistenza condotta dal ceto nobiliare.

3.4.1. *Mattino* (1763) versi 455-511: la vestizione

Tra le scene topiche dell'epica a partire dalla tradizione omerica e attraverso il poema virgiliano, un ruolo primario svolge la vestizione, ovvero il momento in cui gli eroi sono chiamati a indossare le armi, in maniera quasi rituale, in preparazione alla loro ἀριστεία. La chiamata alle armi prelude alle gesta dei personaggi epici e, dunque, alla realizzazione di quei valori fondanti le civiltà classiche, che per i Greci sono riassunti nel binomio κλέος-Αἰδώς (“gloria” e “pudore”, quali elementi precipui della “civiltà di vergogna”), atti a sviluppare l'ἀρετή, il valore

⁵³ Carlo Enrico Roggia, *Il Giorno di Parini e l'eroicomico*, in *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Carocci editore, Pisa 2013, p. 195: «Ma il *Giorno* costituisce anche e soprattutto un esempio di eroicomico in senso stretto: cioè nel senso della citazione, riuso, deformazione di stereotipi di matrice specificamente eroica o epica. È noto che il *Giorno* costituisce un caso quasi proverbiale di ibridismo di genere».

innato, caratteristico degli ἄριστοι, che deve essere esplicito giorno per giorno tramite conquiste faticose; mentre nel mondo romano sono congiunti sotto il segno della *virtus*, il valore, inteso nella pienezza del termine, che contraddistingue prevalentemente sul piano militare i grandi uomini (la radice etimologica è la stessa di *vir*), salvo poi assumere valori morali e di comportamento, a partire da una certa trattatistica e dialogistica filosofica. Non va dimenticato neppure che il nesso eroe-armi diviene l'emblema di un vero e proprio momento sacro e rilevante all'interno dell'epos, sia su un piano strettamente narrativo, ove l'episodio sancisce, solitamente, dei punti di svolta all'interno della *fabula*, sia a livello culturale e folklorico, dal momento che l'eroe equipaggiato, e pronto a morire sul campo di battaglia, costituisce un paradigma di comportamento sociale ed umano, che riassume su di sé lo spirito e la cultura stessa del proprio popolo.⁵⁴ La vestizione delle armi non consiste dunque in una semplice ritualità bellica, organizzata nello spazio di alcuni versi con uno stile formulare, ma in un momento sociale e religioso in cui la cultura tribale e guerriera, che si potrebbe definire "tradizionale", rispecchia sé stessa, le sue leggi non scritte, i suoi costumi, i suoi valori, quindi la sua essenza. Tale carattere è maggiormente accentuato, in una società come quella romana, in cui la guerra rappresenta fin dai *primordia urbis* uno degli strumenti politici per eccellenza e uno dei tanti mezzi di civilizzazione.

Il testo che funge da sinopia e da sfondo per la parodia pariniana non è tanto un passo dell'*Eneide*, in cui peraltro le descrizioni di vestizioni sono esigue e liquidate nel giro di pochi versi, quanto piuttosto i momenti che aprono le ariste degli eroi iliadici.

Nel *Giorno* il riuso di tale topica viene cambiato di segno con il ricorso continuo all'antifrase, tramite la quale Parini indugia con minuzia di particolari sulla *toilette* del giovin signore, che ne precede le "gesta" (tra cui spicca la visita al palazzo della dama e il successivo banchetto), che occuperanno la sezione finale del *Mattino* e parte del *Mezzogiorno*. I motivi epici ed eroici, dunque, vengono desublimati in prima battuta nelle finalità stesse del "rito" della vestizione: gli eroi classici si apprestano a combattere sui campi di battaglia, a perire per i propri valori, mentre il nobile pariniano viene vestito e truccato per attendere alle futili occupazioni mondane, esemplificate felicemente, e con una certa ironia, nella celebre espressione «amabil rito», con cui il poeta-precettore, nei versi incipitari del poemetto, assume il suo ruolo di guida.

In secondo luogo lo scarto ironico ed eroicomico investe gli oggetti di cui si dotano gli eroi classici, descritti in cataloghi strutturati secondo dei moduli fissi: i primi versi sono sempre

⁵⁴ Malcom Davies, *The Hero and His Arms*, in *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 54, No. 2 (Oct., 2007), p. 145: «*Arma virumque cano* Virgil sang, or professed to sing, at the start of his epic, and one may reformulate the import of his programmatic words to fit a new context. Obtaining weapons he can call his own is very often a key moment near the start of the career of a folk-tale hero [...]».

dedicati alle gambiere e alla corazza,⁵⁵ i successivi alle armi vere e proprie (spade, lance, scudi...) e alla vestizione dell'elmo. L'esempio più celebre di tale repertorio narrativo è presente nei versi dedicati all'ingresso di Patroclo nel campo di battaglia (*Iliade* XVI, vv. 130-144), quando il giovane veste le armi di Achille e conduce i Mirmidoni in un assalto contro i Troiani:

Ὦς φάτο, Πάτροκλος δὲ κορύσσετο νόροπι χαλκῶ.
κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπιφυρίοις ἀραρυίας·
 δεύτερον αὖ **θώρηκα** περὶ στήθεσσι δύνε
ποικίλον ἀστερόεντα ποδώκεος Αἰακίδαο.
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ὅμοισιν βάλετο **ξίφος** ἀργυρόηλον
 χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα **σάκος** μέγα τε στιβαρόν τε·
 κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ **κυνέην** εὐτυκτον ἔθηκεν
 ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν.
 εἶλετο δ' **ἄλκιμα** δοῦρε, τὰ οἱ παλάμηφιν ἀρήρει.
 ἔγχος δ' οὐχ ἔλετ' οἷον ἀμύμονος Αἰακίδαο
 βριθὺ μέγα στιβαρόν· τὸ μὲν οὐ δύνατ' ἄλλος Ἀχαιῶν
 πάλλιν, ἀλλὰ μιν οἷος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεὺς
 Πηλιάδα μελίην, τὴν πατρὶ φίλῳ πόρε Χείρων
 Πηλίου ἐκ κορυφῆς, φόνον ἔμμεναι ἠρώεσσι.⁵⁶

Il passo, in stretta relazione con le scene di vestizione di Paride (III, 330-338), Agamennone (XI, 17-44) e Achille (XIX, 369-391), esemplifica il momento in cui i soldati cominciano ad assumere la statura e il comportamento proprio dell'eroe, sia su un piano strettamente personale, sia a livello sociale. Il catalogo delle armi rappresenta un momento solenne, strutturato gerarchicamente e avvalorato da un'aggettivazione che connota il singolo equipaggiamento in direzione dell'eccezionalità e della sua peculiarità in quanto prodotto di una τέχνη.

Parini invece, ancora una volta con uno scarto marcatamente ironico, si sofferma in un centinaio di versi (*Mattino*, 829-839) sugli “arnesi” che vengono forniti al giovin signore, evocati tramite

⁵⁵ James Armstrong, nell'articolo *The arming motif in the Iliad* p. 342, osserva come questi tre versi si ripetano identici in ciascuna delle quattro vestizioni: «The three lines [...] appear in each passage near the beginning without the slightest variation. This I have called the “leitmotif” of arming because it is fixed, it returns like a leitmotif and is unmistakable».

⁵⁶ «Così diceva, e Patroclo s'armava di bronzo splendente./Per prima cosa intorno alle gambe si mise le **gambiere/belle**, allacciate con fibbie d'argento;/poi s'infilava sul petto la **corazza/decorata**, risplendente, dell'Eacide veloce. Si mise a tracolla la **spada**, fregiata di borchie d'argento,/tutta di bronzo, e quindi lo **scudo**, grande e pesante;/sulla testa vigorosa mise **l'elmo** ben lavorato, con criniera/ di cavallo; e paurosamente la cresta ondeggiava sull'elmo./Prese infine due **lance** robuste, adatte al suo pugno. Del perfetto Alcide soltanto la lancia non prese,/pesante, grande, robusta: nessun altro degli Achei era in grado di scuoterla,/frassino pelio, che aveva dato a suo padre Chirone,/presolo in vetta al Pelio, perché fosse strage di eroi».

la maiuscola incipitaria, quasi a volergli conferire un carattere sacro, e accompagnati da un'aggettivazione che lascia trasparire una certa leziosità nelle descrizioni.⁵⁷ Tali arnesi sono, in ordine, un «Astuccio» (v. 842), recante gli oggetti della *toilette*, una bocchetta contenente essenze profumate («d'odorifer'onda/Colmo Cristal», vv. 849-850), un «purpureo Drappo» (v. 855), a guisa di cuscino, un «Prezioso Vasello» (v. 860), atto a contenere pasticche profumate o estrazioni di oppio, il Cannocchiale (v. 872) e un occhialetto («la guernita d'oro angelica Lente», v. 874), il «vezzoso Giornal» (v. 898), le «eburnee Tavolette» (v. 899) un portaspilli («picciola Guaina», v. 902), e un Coltello (v. 908),⁵⁸ ai quali si aggiunge un'unica arma “bellica”, la spada «lieve e corta non già, ma qual richiede/la stagione bellicosa»,⁵⁹ benchè ormai l'Italia versasse in uno stato di quiete dalla pace di Aquisgrana del 1748.

Infine l'effetto di parodia epica e i risvolti ironici sono presenti nella consueta forma delle citazioni letterarie, più o meno puntuali, dietro alle quali è possibile scorgere l'operazione di svuotamento degli alti ideali eroici dell'epos, evocati tramite il ricorso a *iuncturae*, in prevalenza, virgiliane e tassiane.

La *toilette* del giovin signore si colloca nei versi immediatamente seguenti l'elencazione delle cure che lo attenderanno nell'arco della giornata, tra le quali figura la salute della dama (*Mattino*, vv. 410-414: «Or dunque è tempo che il più fido servo/e il più accorto tra i tuoi mandì al palagio/di lei chiedendo se tranquilli sonni/dormìo la notte»).

Or dunque ammaestrato a quali e quanti
miseri casi espor soglia il notturno
orror le Dame, tu non esser lento,
Signore, a chieder de la tua novelle.
Mentre che il fido messaggier si attende,
magnanimo Signor, tu non starai
ozioso però. Nel dolce campo
pur in questo momento il buon cultore
suda, e incallisce al vomere la mano,
lieto che i suoi sudor ti fruttin poi

⁵⁷ Una certa perizia descrittiva rispetto agli oggetti della vestizione è caratteristica anche dell'epica omerica, laddove l'aggettivazione è mirata a sottolineare la dimensione di luminosità dei singoli costituenti dell'armatura, elemento connesso alla gloria e a una natura quasi divina (un termine ricorrente in Omero per lo splendore eroico è ἄγλη, con riferimento alla luce che avvolge l'Olimpo), e soprattutto la resistenza di ciascun'arma. L'aggettivazione pariniana invece, se da un lato risponde a esigenze di eleganza del dettato poetico, dall'altro veicola un'ironia amara sulla futilità di tali oggetti, impiegati quotidianamente dalla nobiltà.

⁵⁸ Giuseppe Nicoletti, *Parini il Giorno, le Odi*, BUR, 2020, p.141 nota al verso 909: «[...] All'epoca il coltello da tasca, lungi da intenti aggressivi che il pavido Giovin signore non sospetta neppure, veniva adoperato di solito nei banchetti per trinciare la cacciagione e il pollame [...]».

⁵⁹ *Mattino*, vv. 811-812.

dorati cocchi, e peregrine mense.
Ora per te l'industrie artier sta fiso
allo scalpello, all'asce, al subbio, all'ago;
ed ora a tuo favor contende o veglia
il ministro di Temi.

Fin dai primi versi Parini adotta una struttura discorsiva di impronta didascalica, con continui appelli al suo pupillo e una locuzione temporale («or») che ne scandisce le partizioni e quindi le varie immagini. Nella fattispecie, dopo essere stato edotto sulle possibili ragioni del fastidio della dama al suo risveglio, il giovane nobile (appellato come «magnanimo Signor», con ripresa della traduzione del Caro di *Eneide* V, 1005, al posto del latino «*Nate dea*») viene invitato a chiederle notizie tramite il messaggero e nell'attesa, a occupare il proprio tempo nella vestizione. Quest'ultima viene prontamente contrapposta alle attività laboriose che occupano la giornata dei contadini e dei fabbri, sulla scorta dei versi 37-52, relativi al momento del risveglio, e a veicolare sottilmente l'ironia del poeta precettore sono impiegate numerose tessere didascaliche. In particolare il registro georgico è introdotto da *iuncturae* quali «dolce campo» e «buon cultore», quest'ultima un'evidente reminiscenza della *Coltivazione* di Luigi Alamanni,⁶⁰ che guardano al lavoro agricolo come ad un'occupazione necessaria per le giornate del giovin signore, e ad esse interamente dedita («ti fruttin poi/dorati cocchi, e peregrine mense», con l'anticipazione di quelli che saranno i “*negotia*” trattati nel finale del *Mattino* e nel *Mezzogiorno*). Alle necessità nobiliari è dedito anche il lavoro degli artigiani, «gli artieri» qui menzionati tramite metonimie che ne esplicano le specialità (fabbro, legnaiolo, tessitore e sarto), e che attraverso la giustapposizione asindetica dei quattro membri sembrano quasi riprodurre il ritmo di lavoro di tali figure; e quello dei «ministri di Temi», una perifrasi adottata anche nelle *Odi* per indicare avvocati e giudici, quindi ministri della giustizia.

Segue dunque, con uno scarto, l'equiparazione delle occupazioni del nobile alle fatiche della “plebe”, con l'iterazione del pronome «te», e la continua insistenza sull'occlusiva dentale sorda nei primi due versi, che enfatizzano le parole del poeta in direzione ironica:

Ecco te pure,
te la *toilette* attende: ivi i bei pregi
de la natura accrescerai con l'arte,
ond'oggi uscendo, del beante aspetto
beneficar potrai le genti, e grato
ricompensar di sue fatiche il mondo.

⁶⁰ Sono due i passi cui attinge Parini: il primo è tratto da *Coltivazione*, I vv. 1-2: «Che deggia quando il sol rallunga il giorno/oprar il buon cultor nei campi suoi»; il secondo da II, vv. 500-501: «alfin ratto ritorni/a rivolger la terra il buon cultore». Sempre alla medesima opera guarda il cenno al «vomere», quale sineddoche mutuata da I, vv. 126-127: «E già senta il terreno (che n'è ben tempo)/del suo vomer novel la prima piaga».

La “vestizione” viene posta fin da subito sotto il segno dell’arte, soprattutto cosmesi e acconciatura, che avvalorando «i bei pregi/de la natura», quindi l’aspetto naturale del giovin signore, permette di portare beneficio («beneficar»), in una ripresa etimologica con l’aggettivo «beante», con uno sguardo forse alla *Liberata* tassiana,⁶¹ ai lavoratori «grati», quindi ricompensati della loro fatica, in un’immagine marcatamente antifrastica. Lo stesso barbarismo «*toilette*», successivamente corretto con «tavoletta» e «teletta», per indicare la stanza in cui è collocato il mobile contenente l’occorrente per truccarsi e pettinarsi, viene impiegato con una certa ironia da Giovan Battista Fagiuoli (1660-1742) nelle sue *Rime Piacevoli* (V, 125 «Di venir lor si permette/quando state alla toilette»). Se dunque la bellezza degli eroi omerici, in seguito alla vestizione, è strettamente connessa all’aura splendente che li avvolge e che rimanda alla loro gloria e virtù eroica, l’aspetto del nobile del *Giorno* perde completamente la sua carica “morale” in direzione di una parodia della bellezza benefica e salutare delle donne-angelo nella tradizione cortese, e stilnovistica in particolare.

Ma già tre volte e quattro il mio Signore
velocemente il gabinetto scórse
col crin disciolto e su gli omeri sparso,
quale a Cuma solea l’orribil maga
quando agitata dal possente Nume
vaticinar s’udia. Così dal capo
evaporar lasciò de gli oli sparsi
il nocivo fermento, e de le polvi
che roder gli potrien la molle cute,
o d’atroce emicrania a lui le tempie
trafigger anco. Or egli avvolto in lino
candido siede. Avanti a lui lo specchio
altero sembra di raccôr nel seno
l’imagin diva: e stassi agli occhi suoi
severo esplorator de la tua mano
o di bel crin volubile Architetto.

L’incipit della *toilette* vera e propria si apre con uno scenario epico, insito nella locuzione «già tre volte e quattro», di ascendenza virgiliana («*terque quaterque*»), e peraltro impiegata anche in *Mezzogiorno*, vv. 162-163 «O tre fiate avventurosi e quattro/voi del nostro buon secolo mariti», a invocare, con enfasi ironica, la vacuità e il carattere disinteressato dei matrimoni

⁶¹ Tizi nel suo commento rimanda a XVI, 21, 4: «quegli occhi onde beata bèi», quando Rinaldo in riferimento alla capacità di Armida di rendere felici gli uomini che la guardano, si vanta del suo *servitium amoris*. Il testo tassiano a sua volta sembra rimandare al petrarchesco «beata s’è, che pò beare altrui» in *Rvf* 341, 9.

settecenteschi. Lo stilema virgiliano, adoperato \una prima volta nelle *Georgiche*,⁶² diviene un motivo connesso a una drammaticità particolare nell'*Eneide*, in vari casi con una finalità iperbolica e patetica.⁶³ In particolare una prima attestazione può essere scorta nel primo canto (vv. 94-96), quando all'infuriare della tempesta suscitata da Giunone, Enea si rivolge con un'apostrofe improvvisa a Diomede, definendo beati gli uomini che hanno incontrato la morte gloriosa combattendo:

O terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere!

I versi, attraversati da un singolare patetismo e da un certo senso del tragico, celano una traduzione, quasi letterale, della tempesta dell'*Odissea*,⁶⁴ nel momento in cui Ulisse, colpito dalla furia di Poseidone si rivolge ai caduti nella guerra di Troia definendoli "beati".

O ancora la *iunctura* viene ripresa nella sezione finale del *liber Didonis* (*Eneide* IV, vv. 590-595), nel momento esatto in cui la regina, osservando la partenza della flotta troiana, si rivolge a Giove:

terque quaterque manu pectus percussa decorum,
flavescentesque abscissa comas: "Proh Iuppiter! Ibit
hic, - ait -, et nostris illuserit advena regnis?
Non arma expedient, totaque ex urbe sequentur?
Diripientque rates alii navalibus? Ite,
ferte citi flammis, date tela, impellite remos.
Quid loquor? Aut ubi sum? Quae mentem insania mutat?"

Gli esametri, che preludono alla profezia con cui Didone predirà una serie di sventure alla discendenza eneadica, tra cui la seconda guerra punica, sono sorretti da continue interrogazioni che la misera rivolge al cielo, e in parte a sè stessa, in un'atmosfera carica di patetismo e caratteristica dei monologhi tragici. Nella fattispecie, nei versi incipitari la tensione drammatica

⁶² *Georgiche* II, vv. 398-400: «*namque omne quotannis/terque quaterque solum scindendum glaebaque versis/aeternum frangenda bidentibus*».

⁶³ Un ulteriore ricorrenza della *iunctura*, al di là di quelle in seguito analizzate è in *Eneide* XII, vv. 154-157: «*Vix ea, cum lacrimas oculis Iuturna profundit,/terque quaterque manu pectus percussit honestum./"Non lacrimis hoc tempus" ait Saturnia Iuno;/"adcelera et fratrem, si quis modus, eripe morti"*». Ancora una volta la locuzione è impiegata per introdurre una scena patetica, qui, in particolare, nel momento in cui la ninfa Diuturna piange la futura morte del fratello Turno e si scompone in atti che richiamano da vicino Didone dopo la partenza di Enea.

⁶⁴ *Odissea* V, vv. 306-307: «*τρίς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἱ τότ' ὄλοντο/Τροίη ἐν εὐρείῃ, χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες*», "tre volte beati e quattro i Danai, che morirono a Troia nella pianura, facendo cosa gradita agli Atridi".

è marcata dall'immagine della punica regina che si percuote il petto («*pectus percussa*», con l'allitterazione che enfatizza) e scioglie i capelli, in un atto tipico delle baccanti, dunque rapita da uno stato di totale *amentia*, ripresa semanticamente, peraltro, dall'interrogativa «*quae mentem insania mutat?*».

Tale stilema giunge all'occhio di Parini anche attraverso la mediazione della cultura italiana: da un lato con un richiamo al passo della *Gerusalemme Liberata* in cui Goffredo volge lo sguardo ai suoi comandanti di fronte all'ambasceria di Alete ed Argante (II, 80, vv. 5-6 «Il capitano rivolse gli occhi in giro/tre volte e quattro, e mirò in fronte i suoi»); dall'altro con l'impiego eroicomico nella *Moda* (1746)⁶⁵ di Giambattista Roberti (1719-1786), intellettuale veneto, ove l'occasione «dell'acconciatura», non può che riportare ai versi pariniani. Nel *Giorno* dunque, la carica drammatica e patetica, derivata dall'epos, viene depotenziata e rovesciata tramite un'ironia che è insita nelle situazioni stesse descritte dal poeta.

A questo punto il giovin signore viene dipinto con la chioma sciolta e sparsa lungo le spalle (forse con un rovesciamento del passo sopracitato di *Eneide* IV), in una similitudine che chiama in causa la Sibilla cumana, come avverrà poi in uno dei frammenti minori della *Notte*, lì però coinvolgendo non tanto il nobile, quanto il poeta. Anche in questo caso i rimandi a Virgilio sono cospicui e spesso incrociati con la traduzione italiana di Annibal Caro. Nella fattispecie l'impiego dell'epiteto «orribil maga», in cui è insito un terrore di tipo sacro, parrebbe memore non tanto dell'ipotesto latino, quanto piuttosto di alcuni versi del Caro (VI, vv. 147-148 «la Cumea profetessa empiea lo speco/d'orribil tuoni»). O ancora l'immagine dei capelli sparsi, se da un lato guarda al virgiliano «*non comptaе mansere comae*» (VI, v. 48), dall'altro risente in maniera più esplicita della traduzione italiana «scompigliossi le chiome» (VI, v. 71), con una ripresa più puntuale nel frammento IV della *Notte*, al verso 15, «vergine furibonda e scapigliata». L'ipotesto virgiliano viene chiamato in causa anche con l'espressione «agitata dal possente Nume», in cui l'aggettivo legato all'agitazione è riconducibile al verso «*furiis agitatus Orestes*».⁶⁶

Non manca un ulteriore scarto eroicomico racchiuso nell'immagine delle polveri e dei cosmetici («nocivo fermento»), che potrebbero corrodere⁶⁷ la cute delicata del nobile o provocargli una terribile emicrania, con l'impiego del lessico specialistico in direzione volutamente ironica.

La parodia dell'epica procede in maniera più fitta con la risemantizzazione, da un lato, di immagini virgiliane e tassiane, dall'altro con una ripresa puntuale di opere satiriche

⁶⁵ *Moda*, 47, v. 3: «E i crin ritocca quattro volte e sei».

⁶⁶ *Eneide*, III, v. 331. Nelle parole di Andromaca rivolte ad Enea, la giovane riporta l'episodio per cui Oreste, già agitato dalla furia del delitto materno, uccide Pirro, figlio di Achille e pretendente di Ermione, già votata in sposa allo stesso Oreste.

⁶⁷ Il termine «roder» viene impiegato felicemente anche nel celebre episodio della Vergine cuccia, la cagnolina della dama colpita da un «empio» servo (*Mezzogiorno*, vv. 525-526: «e da le molli/nari soffiò la polvere rodente»). Si noti poi come sia ascrivibile alla poetica del sensismo ed esprima compiutamente l'immagine delle polveri che solleticano la pelle.

settecentesche. Nel primo caso l'immagine del giovane nobile avvolto nel «candido lino» (un grembiule protettivo) è mutuata da *Eneide* XII (vv. 119-120 «*Alii fontemque ignemque ferebant,/velati lino et verbena tempora vinciti*»), ove i sacerdoti sono velati da una tunica di lino, dunque una veste sacra; ma forse è più attiva la memoria della versione di Annibal Caro del passo (XII, vv. 209-210 «i sacerdoti/di bianco lino involti»), o ancora quella di Tasso relativa ai prelati raccolti da Pietro l'eremita dinanzi a Goffredo.⁶⁸ È riscontrabile altresì la tangenza delle fonti eroiche sopracitate, *in primis*, con il *Riccio rapito* di Pope, modello per eccellenza del genere eroicomico, al quale Parini guarda continuamente: I, vv. 178-182 «Del letto uscita ella s'invia là dove/stanno su la teletta argentei vasi/in un ordine mistico disposti./Pria vestita di bianco a capo nudo/adora le cosmetiche potenze», con una ripresa della situazione narrativa legata al momento della cosmesi, e, soprattutto, con una rideterminazione semantica dell'elemento sacro, collegato alla veste di lino, in favore di un'immagine profana e quotidiana. In secondo luogo è attivo anche l'antecedente della *Moda*, 51, v. 1 di Roberti «Intanto avvolta dentro a lini bianchi».

Il giovin signore può dunque ammirare il suo nuovo aspetto («l'immagin diva», con ricorso a un campo semantico frequente in riferimento ai nobili del *Giorno*) nello specchio, divenuto “spia” del suo sguardo e giudice del lavoro del parrucchiere («di bel crin volubile Architetto», con una nobilitazione del lavoro di questi, paragonato all'autore di un'opera monumentale). Di nuovo, in questi versi, notevole è l'apporto delle memorie eroicomiche e satiriche mutate dall'opera di Pope, con l'immagine dello specchio,⁶⁹ e da quella di Roberti,⁷⁰ per la connotazione dell'aggettivo «altero», modulato sull'antecedente «difficil legge».

La preparazione del giovane procede con la scelta delle essenze e dei profumi, che dovranno ornarlo e renderlo più grazioso alla sua dama, dunque in netto contrasto, ancora una volta, con le finalità sublimi che coinvolgono la vestizione degli eroi:

Mille d'intorno a lui volano odori
 che a le varie manteche ama rapire
 l'auretta dolce, intorno ai vasi ugnendo
 le leggerissim'ale di farfalla.
 Tu chiedi in prima a lui qual più gli aggrada
 sparger sul crin, se il gelsomino, o il biondo
 fior d'arancio piuttosto, o la giunchiglia,
 o l'ambra preziosa agli avi nostri.
 Ma se la Sposa altrui, cara al Signore,

⁶⁸ *Gerusalemme Liberata*, XI, 4 v. 7: «che bipartito sovra i bianchi lini».

⁶⁹ *Il riccio rapito*, I, v. 183: «Celeste immago ne lo specchio appare».

⁷⁰ *Moda*, 46, v. 6: «Di un fido specchio alla difficil legge».

del talamo nuzial si duole, e scosse
 pur or da lungo peso il molle lombo,
 ah fuggi allor tutti gli odori, ah fuggi;
 ché micidial potresti a un sol momento
 tre vite insidiar: semplici sieno
 i tuoi balsami allor, nè oprarli ardisci
 pria che su lor deciso abbian le nari
 del mio Signore, e tuo. Pon mano poscia
 al pettin liscio, e coll'ottuso dente
 lieve solca i capegli; indi li turba
 col pettine e scompiglia: ordin leggiadro
 abbiano alfin da la tua mente industrie.

Parini si rivolge direttamente al parrucchiere, invitandolo a domandare al signore quali fragranze preferisca spargere sulla capigliatura, salvo poi scusarsi di aver porto le sue parole a un servo e non al suo signore.⁷¹ La caratterizzazione iperbolica con cui si aprono i versi ricorre in altri luoghi del poema, con il medesimo iperbato⁷² a cornice (qui «mille d'intorno a lui volano odori»), con un effetto di dislocazione enfatica: nel *Meriggio* in particolare «mille al palato uman vittime sacre» (v. 677), riguardo i prodotti che la dea Pale destina alla nobiltà, e nel *Mattino* «mille stan pronti ognora argentei spilli» (v. 903), all'interno del catalogo di oggetti di cui viene dotato il giovin signore prima della sua uscita. A veicolare un effetto di grazia e levità contribuiscono i versi seguenti, pregni di un'atmosfera arcadica per la presenza della «auretta dolce» e delle «leggerissim'ale di farfalla»,⁷³ con una certa insistenza sui suoni liquidi e nasali (vv. 493-494: «l'auretta dolce, intorno ai vasi ugnendo/le leggerissim'ale di farfalla»), che definiscono un ambiente di calma e tranquillità, tipiche del gusto rococò. Legate a un clima di eleganza e grazia sono anche le piante nominate in seguito con compiacimento del poeta, attento alle usanze nobiliari e al lusso settecentesco, in particolare il gelsomino, il fiore d'arancio, la giunchiglia o l'ambra grigia (impiegata già dagli antichi), metonimie per le rispettive essenze profumate. Prontamente, però, si profila la possibilità che alla dama e al suo bambino, avendo ella partorito da poco («e scosse/pur ora da lungo peso il molle lombo»), possano nuocere le

⁷¹ *Mattino*, vv. 566-569: «Or Signore, a te riedo. Ah non sia colpa/dinanzi a te s'io travviai col verso/breve parlando ad un mortal cui degni/tu degli arcani tuoi». Si noti peraltro come l'attenzione si sposta nuovamente sul giovin signore, con l'enfasi posta sui pronomi di seconda persona («a te», «tu», «tuoi») e la diretta apostrofe.

⁷² Una struttura simile, ma variata, ricorre anche in altri passi: *Mattino*, vv. 233-235: «mille/penetrar puote, e concepir vostr'alma/cose diverse», vv. 870-871: «mille aduni/imagin dolci», *Mezzogiorno*, vv. 38-39: «i mille intorno/dispersi arnesi», *Notte*, v. 146: «mille d'onore ardenti prove».

⁷³ Su questi versi si veda anche il giudizio di Tizi in *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, p. 73: «immagine di tono arcadico, volutamente leziosa, che concretizza i lievi movimenti dell'aria, concepita come un ente animato dalle sensibilissime propaggini».

fragranze del giovin signore, e dunque il poeta esorta questi a evitarle, in una scenetta dai toni nuovamente epici. La *iunctura* iterata «ahi fuggi», infatti, risale ad *Eneide* III, 41-44:

Quid miserum, Aenea, laceras? Iam parce sepulto,
parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia
externum tulit; haud cruor hic de stipite manat.
Heu fuge crudeles terras, fuge litus avarum.

ove Polidoro, trasformato in arbusto, lamenta ad Enea il suo destino infelice e lo invita a fuggire le terre crudeli e l'avidità costa in cui è sbarcato, in un chiasmo che suggella l'immagine sotto il segno del patetismo e della drammaticità («*crudeles terras*» «*litus avarum*»). Tale iterazione ritorna sovente nell'*Eneide*⁷⁴ del Caro e nella *Liberata*⁷⁵ tassiana, oltre a precedere la “sfilata degli imbecilli” nella *Notte* (v. 347 «fuggi ratto o signor, fuggi»). Nuovamente, quindi, un'immagine drammatica e di registro alto viene desublimata a partire da un contesto banale e spesso di inettitudine.

La ripresa pariniana è giocata, in questo caso, da un lato, sull'adattamento di un topos epico e quasi sacrale (quale la vestizione dell'eroe in circostanze belliche) derivato principalmente dal modello omerico, a situazioni diametralmente opposte e insignificanti, che scandiscono la vacuità dell'esistenza nobiliare; dall'altro lato si articola su una progressiva ironia antifrastica veicolata non solo da immagini e topoi, ma anche dalla ricezione puntuale e dal riuso delle tessere dell'epica virgiliana e tassiana, “incrociate” con i versi di autori satirici moderni.

3.4.2. *Mezzogiorno* versi 1-23: il banchetto

Il topos del banchetto, legato peraltro alla narrazione di storie da parte del poeta da convito, figura cardine nei simposi dell'ambiente romano e greco soprattutto, affonda le sue radici nell'epica omerica, in particolare con le figure di Femio, cantore alla corte di Itaca, e di Demodoco, il celebre aedo del palazzo di Alcinoio menzionato nell'VIII dell'*Odisea*, per arrivare poi al secondo libro dell'*Eneide*, in cui Didone, dopo aver allestito un banchetto, quale segno di ospitalità per i Troiani esuli, prega Enea di raccontare alla corte le «*insidias Danaum casusque suorum*»,⁷⁶ nel celebre passo che prelude al racconto dell'incendio di Ilio da parte dei

⁷⁴ III, vv. 74-75; I, v. 570: «fuggi ... fuggi»; II, v. 475: «Oh! fuggi, Enea, fuggi», e 1188-1189: «Oh! fuggi, figlio/fuggi».

⁷⁵ VIII, 60, vv. 7-8: «Fuggi, Argillan; non vedi omai la luce/Fuggi le tende infami e l'empio duce».

⁷⁶ *Eneide* I, v. 754.

Greci tramite lo stratagemma del cavallo di legno. Se però la scena conviviale nell'epos classico è congeniale al recupero, tramite l'analessi, del racconto delle peregrinazioni degli eroi e delle loro cause, in una struttura narrativa che prevede l'inizio dell'opera in *medias res*, la rievocazione delle avventure degli eroi con la tecnica del *flashback*, e lo scioglimento finale delle vicende, il poemetto pariniano inserisce il topos del banchetto nei versi incipitari, in una sorta di proemio-cornice da cui procedere con la narrazione delle occupazioni giornaliere del giovin signore. Una tale scelta è motivata *in primis* dal genere di appartenenza dell'opera e dalla sua impostazione temporale che, seguendo la giornata del giovane nobile dal risveglio fino al momento in cui si corica, e strutturando il racconto nelle quattro parti che compongono il giorno, non poteva che introdurre il meriggio e le occupazioni pomeridiane con i «desinari illustri». In secondo luogo il passo sfrutta la figura del cantore da convito, qui incarnata dal poeta-narratore, per impartire nuovi precetti al suo «signor» non più quale «precettor d'amabil rito» come nel *Mattino*, quanto piuttosto assumendo le vesti dell'aedo invitato ai banchetti nobiliari per deliziarne i partecipanti con i versi, in un rapporto quasi di “mecenatismo” che concedeva al poeta di trovarsi al fianco della schiatta di eletti in cambio delle sue abilità canore. Tale figura assumerà una funzione legata sempre meno a degli ideali didattici, specie nel *Vespro* e nella *Notte*, dove viene relegata, quasi fosse un muto spettatore dei fasti e del lusso nobiliare, alla funzione di mero osservatore⁷⁷ che, con atteggiamento ambivalente, dipinge i vezzi e gli atti futili degli “eroi” con un sorriso ironico composto e vagheggia con minuzia la ricchezza e il gusto elegante della vita nobiliare.

Ardirò ancor tra i desinari illustri
 sul Meriggio inoltrarmi umil cantore,
 poiché troppa di te cura mi punge,
 signor, ch'io spero un di veder maestro
 e dittator di graziosi modi
 all'alma gioventù che Italia onora.

Già dai primi versi figura la contrapposizione, resa attraverso il chiasmo sostantivo-aggettivo («desinari illustri/umil Cantore»), tra il pranzo lussuoso (peraltro descritto quasi si trattasse di

⁷⁷ *Notte*, vv. 248-259: «Io, di razza mortale ignoto vate,/come ardirò di penetrar fra i cori/de'semidei, ne lo cui sangue in vano/gocciola impura cercherà con vetro/indagator colui che vide a nuoto/per l'onda genitale il picciol uomo?/Qui tra i servi m'arresto; e qui da loro/nuove del mio signor virtudi ascose/tacito apprenderò. Ma tu sorridi/invisibil Camena; e me rapisci/invisibil con te fra li negati/ad ognaltro profano aditi sacri». Si noti peraltro la marcata contrapposizione tra l'estrazione sociale del poeta «ignoto», non ammesso ai misteri («aditi sacri») dei nobili, e questi ultimi, definiti come in altri passi del poema «semidei» con accezione spiccatamente ironica. Si noti anche il predicato «ardirò», con ripresa del verso incipitario del *Mezzogiorno* e della figura del poeta da convito, impossibilitato qui, però, ad accedere alla serata al fianco del suo pupillo, motivo per cui necessita dell'intercessione della Camena. G. Nicoletti, *Parini il Giorno, le Odi*, BUR, 2020, p. 410: «pertanto chiede alla Musa di essere rapito ai suoi piedi e quindi, dall'alto, di poter assistere non visto agli svaghi che allietano i *cori* di questi *semidei*».

gesta epiche), appannaggio dei nobili, e la condizione servile del poeta, come anche del precettore, che ha come unico incarico quello di alleviare lo spirito dei commensali attraverso i propri versi. Campeggia nel primo distico una sottile ironia veicolata, in particolare, da un immaginario epico impiegato con risvolti eroicomici, come nel predicato «ardirò», afferente a una dimensione eroica e di virtuosa audacia, seguendo anche dei loci paralleli in opere ascrivibili al genere dell'epos cavalleresco, tra cui l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*,⁷⁸ o nella personificazione del «Meriggio», che innalza il tempo delle occupazioni futili nobiliari a una realtà adibita a grandi gesta. Segue poi, sempre in toni antifrastici, la motivazione che ha spinto il poeta a metter mano al secondo poemetto, ovvero la «troppa di te cura», con la forte inversione alla latina tra sintagma nominale e il relativo genitivo, e l'impiego del latinismo «cura», che denota una preoccupazione dell'anima tale da alterarla, in direzione volutamente iperbolica, e con un precedente evidente in *Eneide* VIII, v. 116, nella traduzione del Caro («poichè tanta di me pietà ti stringe»), nelle parole rivolte dall'eroe al fiume Tevere. Il poeta spera dunque di vedere il suo pupillo «maestro/e dittator di graziosi modi», in una dittologia sinonimica che farebbe del giovin signore quasi un *arbiter elegantiarum*, un "ministro del vivere mondano", la cui *auctoritas* viene nobilitata e al contempo derisa con il ricorso a una delle più autorevoli magistrature romane, la dittatura. Tuttavia si può intendere quel «dittator» anche nel senso di "colui che detta/ispira", con una reminiscenza del dantesco «di retro al dittator sen vanno strette (*Purgatorio* XXIV, v. 59). La carica satirico-ironica è sottesa anche al verso 6 nelle due espressioni «alma gioventù», in cui l'aggettivo carica il sostantivo di un'aura quasi sacrale e vivificatrice (basti pensare al celebre proemio lucreziano in cui viene invocata l'*Alma Venus*, principio vivificatore per eccellenza del cosmo), peraltro con una ripresa identica in *Notte*, v. 350, in cui conserva il suo significato etimologico; e nella relativa «che Italia onora», ove agisce l'ambiguità sintattica tra sostantivo e predicato: la *iunctura* può essere intesa come "l'Italia intera che onora la nuova casta nobile", oppure come "la gioventù che rende onore con la sua presenza all'Italia", in entrambi i casi paragonando l'oziosità dei nobili e la loro ignavia sociale all'onore che i grandi generali antichi procuravano alla loro patria con gesta eroiche.

Segue dunque il paragone mitologico tra il pranzo del giovin signore e uno dei momenti cruciali della narrazione virgiliana, l'arrivo a Cartagine degli esuli Teucridi e il banchetto presso Didone, in seguito al quale la regina, complice Cupido e Venere, si innamorerà di Enea. La descrizione del convito si apre con l'indugio sulle lussuose vivande e i vini pregiati, che denotano un'atmosfera di sfarzo e di ricchezza, con la ripresa di tessere epiche e riferimenti puntuali al dettato dell'*Eneide*.

⁷⁸ Si vedano rispettivamente per il capolavoro ariostesco XX, 71, v. 2: «ardisco ad ogni impresa», e per la *Liberata* IX, 10, v. 5: «ardisci, ardisci».

Tal, fra le tazze e i coronati vini,
onde all'ospite suo fe' lieta pompa
la punica regina, i canti alzava
Jopa crinito: e la regina intanto
da' begli occhi stranieri iva beendo
l'oblivion del misero Sichèo.

Le «tazze e i coronati vini», in endiadi, costituiscono una traduzione quasi puntuale dal primo dell'*Eneide*, v. 724, «*crateras magnos statuunt et vina coronant*», con un parallelo dell'espressione tratto da *Georgiche* I, v. 528 «*socii cratera coronant*», lì con anche l'allitterazione incipitaria. Il predicato “coronare” può essere inteso in una duplice accezione, da un lato come “riempire” con impiego transitivo del verbo, secondo la glossa serviana e alcuni precedenti epici,⁷⁹ dall'altro quale una metonimia, in quanto i vini servirebbero ad “incoronare” i partecipanti al banchetto. L'elemento “edonistico” dovuto ai fasti e al lusso dell'occasione è evidenziato nell'espressione «fe'lieta pompa», che, in posizione forte in chiusura del verso e con l'inarcatura, suggella il momento nel segno della ricchezza e dello sfarzo, che preludono a una dimensione di letizia e di convivialità ideale.

Cominciano dunque ad addensarsi i riferimenti e le riprese più puntuali al primo libro dell'*Eneide*, in particolare con la figura dell'«ospite», vale a dire Enea, fuggito alla desolazione della patria conquistata e distrutta, e a Didone, delineata quale «punica regina», la cui figura viene richiamata nel verso successivo con l'iterazione dell'appellativo «regina», quasi a sottolineare il suo ruolo istituzionale e sociale prima di alludere alle vicende personali che la porteranno ad ardere di passione per l'ospite troiano, obliando così le sue occupazioni regali, e successivamente a suicidarsi. Vi è poi la ripresa puntuale di *Eneide* I 740 «*Cithara crinitus Iopas*», con cesura pentemimere nel verso che isola la figura di Iopa e con l'inarcatura *personat aurata*, ripresa e invertita da Parini nei versi «i canti alzava/Jopa crinito», seguiti dalla cesura che suddivide l'endecasillabo in un quinario e un settenario (benchè la sinalefe seguente mantenga una certa continuità tra i due versi). Segue pertanto il riferimento diretto alla nascente passione della regina per Enea, nell'atto in cui «da' begli occhi stranieri iva beendo/l'oblivion del misero Sichèo», con il forte *enjambement* predicato-complemento oggetto (che disloca in posizione enfatica i termini chiave), anche qui con la sintesi, *in primis*, di due loci virgiliani, in secondo luogo con il ricorso alla topica, già provenzale e stilnovista, per cui la passione amorosa si genera a partire dallo sguardo e gradualmente conduce all'*immoderata cogitatio*

⁷⁹ Marco Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, p. 140-141: «Se tuttavia il verbo “coronare” si considera di tipo transitivo, nel senso di “riempire” (come poi al v. 674: si ricordi l'incipite glossa serviana: «“*coronant*” autem est aut implent usque ad marginem, aut quia antiqui coronabant pocula, et sic libabant: unde est magnum cratera corona induit, implevitque mero»), “coronati vini” assume il significato di “vini versati fino all'orlo delle coppe” [...].»

teorizzata da Cappellano,⁸⁰ e nel caso di Didone agli esiti estremi del suicidio tragico. Qui Parini opera una sapiente sintesi di due reminiscenze dell'*Eneide*, in particolare I, 749 «*longumque bibebat amorem*», della quale rimane inalterata la durata temporale frequentativa («*bibebat*» e «iva beendo», con l'impiego dell'imperfetto che denota una processualità e una continuazione dell'atto), e IV, 20 «*miseri post fata Sichaei*», senza però mantenere l'iperbato tra sostantivo e aggettivo che conferiva enfasi all'espressione all'interno del verso, nel quale peraltro cade la cesura pentemimere che isola la *iunctura*. Tuttavia l'operazione pariniana, al di là della semplice ripresa di tessere epiche, rielabora la metafora virgiliana sottolineando con un'espressione sintestetica ed efficace come la misera regina beva «l'oblivion» del marito, ricorrendo forse a un immaginario dantesco tratto dal *Purgatorio*,⁸¹ risemantizzandolo però in chiave amorosa e con accenti che preludono al tragico.

Alla reminiscenza eneadica si sostituisce allora la seconda similitudine, tratta dal primo libro dell'*Odissea*, ove figura la descrizione dei banchetti dei Proci usurpatori nel palazzo di Ulisse, con la presenza del cantore Femio, aedo presso la corte d'Itaca:

E tale allor che l'orba Itaca in vano
chiedea a Nettun la prole di Laerte,
Femio s'udia co' versi e con la cetra
la facil mensa rallegrar de' Proci
cui dell'errante Ulisse i pingui agnelli
e i petrosi licori, e la consorte
invitavano al pranzo.

Qui vi è un ribaltamento nell'ordine descrittivo, prima con l'allusione alle vicende narrative del poema, poi con l'indugiare preziosistico sul lussuoso banchetto con i «pingui agnelli», una *iunctura* epica comune nei poemi omerici, in riferimento anche ad altri animali, e i «petrosi licori», ipallage per delineare i vini prodotti nella «pietrosa Itaca». Come nella similitudine precedente il ruolo del cantore è di intrattenere i banchettanti attraverso i versi e la cetra, un'endiadi che riformula il testo omerico di I, vv. 153-154: «κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαρην

⁸⁰ De amore, I, 1: «*Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri*».

⁸¹ Marco Tizi, *La lingua del «Giorno»*, in *Giuseppe Parini il Giorno volume secondo*, fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda editore, p. 141: «possibile anche la memoria [...] della connessione lessicale di *Purg.* XXXIII 95-100 “or ti rammenta/come *bevesti* di Letè ancoi:/e se dal fummo foco si argomenta,/ cotesta *oblivion* chiaro conchiude [...]».

περικαλλέα θῆκε/Φημίω, ὅς ρ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη»,⁸² in cui però viene sottolineato come l'aedo sia costretto a cantare («ἤειδε ἀνάγκη») non per il proprio padrone, ma per i pretendenti che ne hanno usurpato i beni. L'attenzione di Parini però è rivolta anche ad Ulisse, del quale viene marcata la condizione che lo ha costretto a peregrinare nel Mediterraneo a causa dell'odio di Nettuno: Itaca viene definita «orba», priva del suo re e della sua guida, mentre l'eroe viene prima nominato con la perifrasi epica «prole di Laerte» e poi direttamente e con l'aggettivo «errante», che ne connota la condizione e sembra quasi riprendere i celebri versi incipitari dell'*Odissea* «πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,/πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν» («di molti uomini vide le città e conobbe la mente, e molte sofferenze patì nel suo animo»). L'espressione «facil mensa rallegrar», portatrice di una carica ironica nell'aggettivo «facil» in quanto i prodotti non costano nè fatica nè denaro ma sono stati sottratti al legittimo proprietario, sembrerebbe avere un parallelo con il *Femia* dell'arcade Pier Jacopo Martello (1665-1727), una satira in cinque atti che cela nel mito odissiacco una *querelle* avvenuta con Scipione Maffei (1675-1755), il quale viene raffigurato come il protagonista, unico sopravvissuto alla strage dei Proci dopo l'arrivo di Ulisse. Con una tale ripresa, quindi, Parini sembra già preludere, sia tramite l'immaginario epico classico, sia con il ricorso a un'opera satirica, ai successivi risvolti antifrastici, presenti nei versi seguenti:

Amici or piega,
 Giovin Signore, al mio cantar gli orecchi,
 or che tra nuove Elise e novi Proci,
 e tra fedeli ancor Penelopèe,
 ti guidano a la mensa i versi miei.

Le due similitudini epiche servivano per “preparare il terreno”, con un innalzamento di tono, all'antifrasi e alla connessione con il pranzo del giovin signore, assimilato al banchetto dei Proci, peraltro con il verso, fortemente satirico, «or che tra nuove Elise e novi Proci» raffigurante i nobili come usurpatori e nullafacenti, e in cui le mogli vengono paragonate a Didone (Elisa o Elissa era l'antico nome latino della regina), qui però nell'accezione di donne adultere, contrapposte invece a Penelope, simbolo per antonomasia di fedeltà e amore coniugale. La sposa di Ulisse viene infatti appellata tramite l'aggettivo “fedele”, che ne connota esplicitamente il tratto principale, e il lemma latinizzante «Penelopèe», sul calco della forma regolare *Penelopea*, a sua volta derivata dal greco Πηνελόπεια. L'espressione poi sembra essere ripresa ancora una volta dal *Femia*, I, I, 35: «che alla tentata invan Penelopea», peraltro simile sul piano sintattico (con l'interposizione dell'avverbio tra aggettivo e sostantivo) e metrico-prosodico (gli accenti sono situati in quarta, sesta e decima sede). Vi sono anche dei paralleli

⁸² «L'araldo nelle mani a Femio pose una bellissima cetra; questi cantò presso i pretendenti su costrizione».

con alcuni passi del *Mattino*, in particolare l'apostrofe «Giovin signore», ripresa di peso dal celeberrimo verso incipitario dell'edizione 1763, peraltro nella stessa sede metrica e con il medesimo ruolo di attirare l'attenzione del proprio discepolo; ma anche l'invito a prestare ascolto alle parole del poeta, qui con il marcato iperbato e l'inarcatura «amici orecchi», in una sorta di *captatio benevolentiae* dai toni spiccatamente ironici, che riecheggia MT I 14-15 «se in mezzo agli ozj tuoi ozio ti resta/pur di tender gli orecchi a' versi miei», anche in questo caso facendo trasparire l'ironia del poeta-precettore e lo sdegno per la vita nobiliare sperperata tra gli ozi, contrapposti all'*otium* letterario che deve essere anche utile socialmente; infine l'espressione «ti guidano a la mensa» con evidente riecheggiamento di MT I 31-32 «odi quali il Mattino a te soavi/cure debba *guidar* con facil mano», in toni marcatamente didascalici, con la ripresa del predicato “guidare”, che sottolinea l'atmosfera didattica.

Il convito descritto al termine del primo canto dell'*Eneide* assume, da un lato, una funzione di cornice in cui inserire il racconto delle peregrinazioni di Enea nel Mediterraneo dopo la presa di Troia, che occuperà i successivi due libri attraverso la tecnica narrativa dell'analessi, presente già nel modello omerico; dall'altro diviene il momento cruciale, all'interno della narrazione, in cui Venere e Cupido operano per far sì che Didone si innamori di Enea e gli garantisca una permanenza sicura e lungi dagli affanni a Cartagine, prima di adempiere alla sua missione di fondatore in territorio latino. Nella fattispecie Cupido agisce sotto le spoglie di Iulo, figlio di Enea, di modo che, una volta preso in braccio dalla regina, possa ispirarle il suo fuoco segreto, evitando dunque che l'eroe possa incorrere nuovamente nell'ira di Giunone, divinità a lui avversa e protettrice della stirpe cartaginese. Il banchetto diviene in tal modo funzionale a introdurre in un'atmosfera di raffinata eleganza e ricchezza fastosa uno dei nodi centrali nello sviluppo dell'intreccio, vale a dire l'innamoramento della regina dimentica ormai dell'amore per il defunto Sicheo:

Praecipue infelix, pesti devota futurae,
 expleri mentem nequit ardescitque tuendo
 Phoenissa et pariter puero donisque movetur.
 Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit
 et magnum falsi implevit genitoris amorem,
 reginam petit. Haec oculis, haec pectore toto
 haeret et interdum gremio fovet inscia Dido
 insidat quantus miserae deus. At memor ille
 matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum
 incipit et vivo temptat praevertere amore
 iam pridem resides animos desuetaque corda.

Il passo, immediatamente seguente la presentazione del banchetto in cui numerosi servi e ancelle imbandiscono le tavolate ricolme di vivande e si prendono cura degli ospiti, introduce lo stato d'animo di Didone, appellata fin dal principio con l'epiteto che la contraddistingue «*infelix*», “votata alla sventura” (peraltro con un'esplicitazione del poeta «*pesti devota futurae*», ove l'aggettivo *devotus* viene impiegato con il significato di “che ha adempiuto a un voto” e quindi “votato”), con ripresa semantica, nei versi finali, tramite l'aggettivo «*miserae*». L'indugio sul sorgere della passione erotica, che richiama da una parte alcuni passi del celebre libro IV, il *liber Didonis*, si sviluppa con la topica dell'amore quale fiamma che arde l'anima e la mente della persona innamorata, con accenni continui al campo semantico dell'ardore («*ardescitque*» e «*haeret*») e dello sconvolgimento emotivo («*movetur*» e «*praevertere*», il secondo con l'idea dell'insinuarsi e del vincere con la forza l'animo imbello). È interessante rilevare anche la contrapposizione tra Cupido, «*memor matris*», con la forte allitterazione che enfatizza l'espressione, e la regina che comincia ad «*abolere Sychaeum*», in uno scenario che richiama il passo pariniano del *Mezzogiorno* sopracitato, e che prelude all'esito estremo, con l'immagine di Didone, nuovamente appellata «*infelix*», che “beve in lunghi sorsi l'amore”, in una scena dai tratti fortemente patetici e in cui campeggia il dilagare incontenibile della passione («*Nec non et vario noctem sermone trahebat/infelix Dido longumque bibeat amorem*»). Segue poi la richiesta all'eroe troiano di narrare della notte fatale di Ilio e del suo errare per sette anni (si parla di «*septima aestas*») in preda al volere del destino e dell'ira di Giunone.

Nel testo pariniano i richiami alla tradizione epica classica, e virgiliana in particolare, sono cospicui e si manifestano in primo luogo come citazioni puntuali oppure in luogo di risemantizzazioni di passi “intersecati” tra loro anche tramite il recupero della tradizione letteraria italiana, in direzione, soprattutto, di una desublimazione ironica dell'immaginario solenne dell'epica o per istituire dei paragoni tra l'inetitudine degli “eroi moderni” e gli anteroi antichi. In questo caso, in particolare, il ricorso ai «desinari illustri» dell'epos serve a intrattenere un duplice rapporto, da un lato di antitesi tra i nobili oziosi e gli eroi costretti dal fato a peregrinare in terre straniere, dall'altro di emulazione, quasi, rispetto agli ideali vuoti e futili degli anteroi epici, in particolare dei Proci, nel caso dell'*Odissea*, e di Didone, anche se non si tratta propriamente di un'antieroina, per quanto attiene all'immaginario eneadico.

3.4.3. Il frammento IV della *Notte*: la discesa negli inferi

La catabasi, quale elemento epico-eroico, deriva in larga misura dal modello virgiliano, mentre nell'*Odissea* non viene descritta una vera e propria discesa nel regno inferno, quanto piuttosto

un rito,⁸³ nelle estreme terre occidentali, con il quale Ulisse può invocare le anime dei morti e ricevere dall'indovino Tiresia istruzioni per porre fine all'ira di Nettuno e ritornare finalmente ad Itaca, non prima di aver appreso dalle ombre celebri di Agamennone, Achille e della madre Anticlea, la causa della loro morte. In particolare l'*iter inferni* di Enea descritto nel VI canto dell'*Eneide* ha influenzato per secoli l'immaginario letterario e figurativo dell'oltretomba, con riprese fitte e puntuali specialmente nell'*Inferno* dantesco, che si serve dell'opera latina come un frequente ipotesto e serbatoio di citazioni. La discesa nel regno dei morti impegna l'eroe troiano per tutto il canto VI, nel quale, accompagnato dalla sacerdotessa cumana, la Sibilla, viene condotto attraverso le varie regioni in cui è ripartito l'ade classico: il vestibolo e l'Antinferno, i Campi del Pianto in cui incontra l'ombra di Didone, il Tartaro, in cui sono relegati gli empi, e infine i Campi Elisi, dove può finalmente incontrare il *pater Anchises* e apprendere il fine ultimo della sua missione. La fisionomia del viaggio ultraterreno assume i tratti della ritualità orfica, in cui la profetessa cumana diviene la sacerdotessa (μυσταγωγός) che introduce al mistero della vita e della morte (d'altro canto l'eroe ha abbandonato il regno dei vivi e si trova in quello dei defunti) nel segno del favore divino che ne accompagna l'esperienza sapienziale. L'episodio, da un lato, funge da *escamotage* narrativo per introdurre il momento di massima celebrazione del principato augusteo con l'elogio dell'imperatore annoverato tra i grandi eroi discendenti dal sangue di Enea, elencati nella celeberrima parata degli eroi (vv. 703-846); dall'altro rappresenta il nodo in cui risolve e si dispiega il fine ultimo delle peregrinazioni del troiano, vale a dire l'incontro con l'altro (i morti) che prelude all'incontro con le civiltà latine primitive con cui si instaureranno i contatti che porteranno alla fondazione dell'Urbe, in una prospettiva marcatamente teleologica atta a giustificare l'imperialismo romano.

Il frammento tratto dalla *Notte*, benché una collocazione sicura, e conforme alle volontà autoriali, all'interno della macrostruttura del poemetto non sia filologicamente attendibile né tantomeno sia operazione semplice tentare di ricomporre in un *unicum* organico e "compiuto" i vari lacerti poetici della *Notte* con il frammento più cospicuo, sembrerebbe comunque precludere, con toni quasi proemiali, all'episodio illustre etichettato da Momigliano "la sfilata degli imbecilli",⁸⁴ una galleria di ritratti caricaturali in cui Parini indugia sulle molteplici futilità del vivere nobiliare e sugli atti e i vezzi delineati in un'atmosfera stagna e sospesa, in cui il

⁸³ *Odissea* XI, vv. 34-37: «τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν/ἔλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβῶν ἀπεδειροτόμησα/ἔς βόθρον, ῥέε δ' αἶμα κελαινεφές· αἱ δ' ἀγέροντο/ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβευς νεκύων κατατεθνηότων», "dopo aver pregato con preghiere e voti le stirpi dei morti, avendo preso le bestie gli recisi il collo sulla fossa, e scorreva sangue nero; le anime dei morti scendendo dall'Erebo si affollavano".

⁸⁴ Giuseppe Nicoletti, *Parini*, in Sestante, Salerno editrice, 2015, pp. 158-159: «E così, proprio nell'ultima parte della *Notte*, viene passata in rassegna una scelta compagine di questa genia di imbecilli privilegiati al fine di ravvisare nei loro comportamenti come una radice sinistramente regressiva. La loro esistenza sembra esaurirsi in una serie di attività svolte nei termini di una ripetitività di tipo rituale o ludico e dunque slegate da ogni logica relazionale [...]».

tempo della narrazione sembra essere azzerato. Versi che dunque parrebbero mostrare dei punti in comune con la parata degli eroi del VI dell'*Eneide*, forse il momento più alto del poema, in cui attraverso l'enumerazione dei discendenti dell'eroe troiano e la focalizzazione su alcuni dei personaggi chiave della storia romana, sia monarchica che repubblicana, si giunge al momento della celebrazione del principato augusteo, una nuova età dell'oro che trova le ragioni del suo successo e la sua legittimazione nelle prische origini dell'Urbe e nel mito, in particolare, che ricollega l'imperialismo romano alla civiltà greca e troiana. In una movenza simile, ma con il consueto scarto antifrastico-satirico Parini inserisce nella *Notte* una carrellata di figure nobiliari stereotipate (l'«almo garzon» che trascorre la giornata menando la sua frusta, o lo sfilacciatore di arazzi, o ancora l'eroe che «divide il giorno/fra i cavalli e la dama»), ciascuna affaccendata in occupazioni del tutto inutili, e quasi ossessive, che mettono in luce l'inefficienza della classe dirigente e sigillano l'opera, benché incompiuta, sotto il segno di un necessario rinnovamento civile e morale della società settecentesca. D'altro canto, se i versi virgiliani muovono dai primordi mitologici e storici in una prospettiva diacronica che sviluppa una “filiera del potere”, il quale, disceso dal cielo, giunge a legittimare l'operato di Augusto in toni celebrativi e solenni ma senza le ricadute eccessivamente lusinghiere da poeta cortigiano, Parini “congela” la descrizione della sala aristocratica in un tempo statico e privo di qualunque moto diacronico, con l'effetto *in primis* di una narrazione che procede lenta (peraltro con numerose ripetizioni e di concetti e versali che enfatizzano la dimensione ciclica dell'ossessione e della vacuità) e poi ottenendo uno scenario sospeso, privo di qualsiasi risvolto comunitario legato all'*utilitas*.⁸⁵

Il frammento pariniano, in cui compare nuovamente la figura del poeta-precettore che accompagna il suo giovin signore, assume i toni esplicativi e di invocazione tipici dei proemi epici, in particolare, qui, con la richiesta alla profetessa di Apollo, la Sibilla Cumana, di assistere alla catabasi del poeta e del suo pupillo, e con la successiva delineazione di un'atmosfera infernale-notturna, che caratterizza, come elemento principe, il quarto e conclusivo poemetto del *Giorno*.

Poi che tant'opre e gloriose hai solo
 fatte in un giorno, almo signore or vieni
 meco e discendi ne la valle inferna.
 Nè il lusingante con la cetra Orfeo

⁸⁵ *Notte*, vv. 363-367: «Tutti son pari. Ognun folleggia e scherza;/ognun giudica e libra; ognun del pari/l'altro abbraccia e vezzeggia: in ciò sol tanto/non simili tra lor, che ognun sua cura/ha diletta fra l'altre onde più brilli». Si noti da un lato la *sententia* incisiva «Tutti son pari», che delinea in un'atmosfera rarefatta e senza tempo un atteggiamento egualitario di stoltezza e inefficienza, in una presa di posizione che, sebbene in toni ormai languidi, polemizza contro l'intera classe dirigente, senza eccezioni. In secondo luogo emblematica è l'iterazione continua del pronome «ognun», che oltre a scandire il ritmo narrativo con la giustapposizione di brevi periodi coordinati, enfatizza al massimo grado e sigilla in un tutt'uno l'atteggiamento dei nobili.

nè l'armato di clava Ercole invitto
ambo di mostri domatori un giorno
sarien sì chiaro a scintillar saliti
là per la volta dell'etereo polo,
se non tentato giù per l'ombre eterne
lasciato avesser l'ultimo periglio.

I versi si aprono con una celebrazione iperbolica e ironica delle gesta compiute dal giovin signore a partire dal sorgere del mattino «in compagnia dell'alba»,⁸⁶ fino al momento in cui la «benigna notte»⁸⁷ avvolge il mondo nelle sue tenebre e nei suoi pericoli, con l'accentuazione, tramite la dislocazione in posizione enfatica al termine del verso dell'aggettivo «solo», che sottolinea, con una certa ambiguità, come le «tant'opre e gloriose» (dove l'aggettivo «tante» viene impiegato alla latina con il significato di “tanto grandi”) siano state compiute *in toto* dal valore del giovane nobile, paragonato nuovamente ai grandi eroi epici, se si riferisce l'aggettivo al soggetto; oppure, se viene collegato tramite un ampio iperbato al «giorno», delinea nuovamente l'eccezionalità delle “imprese” compiute in un arco di tempo esiguo, non a caso lo stesso lasso di tempo in cui si svolgono le vicende degli eroi tragici. D'altro canto, l'appellativo epicizzante «almo signore», peraltro con l'attestazione della *iunctura* in altri luoghi dell'opera (MZ 232 e 970, MT II 358) istituisce nuovamente, e in maniera implicita, il paragone con i grandi eroi del mito, che hanno tentato la discesa nel regno inferno, una delle imprese più ardue. Segue dunque l'introduzione del poeta, con il pronome «meco» (in posizione incipitaria nel verso 3, quasi a fare da contraltare al «solo» del verso iniziale), figura che verrà rievocata in seguito, da un lato, con l'immagine di Orfeo, il celebre musico-cantore, dall'altro con il riferimento ai due grandi modelli letterari per la catabasi, Omero e Virgilio. Tuttavia Parini non poteva non menzionare in qualche modo anche Dante, il sommo poeta italiano che nella *Commedia* intraprende il viaggio nei regni ultramondani (cominciando proprio con la discesa nell'inferno), qui invocato tramite una perifrasi tratta dal *Purgatorio*⁸⁸ («valle inferna»), per delineare l'Ade. L'attenzione poi si focalizza nuovamente sul giovin signore, che ora viene direttamente assimilato *in primis* a Orfeo, disceso nel regno di Pluto per salvare l'amata Euridice (mito peraltro trattato anche da Virgilio nel IV delle *Georgiche* e dunque ben noto al poeta di Bosisio) descritto con il suo strumento tradizionale, la cetra in grado di piegare con il canto del poeta gli animali, gli elementi naturali e perfino le divinità infernali, motivo per cui viene definita «lusingante», con attenzione principalmente per l'aspetto edonistico-musicale del canto; in secondo luogo viene evocata la figura di Ercole, il celebre eroe del mito, simbolo di

⁸⁶ *Mattino*, v. 33.

⁸⁷ *Notte*, v. 1.

⁸⁸ I, v. 45: «che sempre nera fa la valle inferna».

forza e di tenacia, che viene presentato tramite la stessa struttura versale che ha introdotto Orfeo (aggettivo-complemento dipendente dall'aggettivo-nome proprio del personaggio), che pone in primo piano prima le qualità caratteristiche dei due personaggi e successivamente li identifica. Ercole sembra godere di un'attenzione maggiore da parte del poeta, che lo appella come «invitto» al termine del verso, e ne suggella dunque l'immagine tra la forza virile da un lato e l'invincibilità dall'altro. Per di più i due vengono poi riuniti da Parini in un'unica categoria, vale a dire «di mostri domatori», il primo per l'effetto rintronante della propria poesia, il secondo grazie alla forza bruta e alla virilità primitiva, caratteristiche che li porteranno a ottenere il beneficio massimo consentito agli uomini, vale a dire l'assunzione in cielo nella forma del catasterismo, topos caro alla tradizione classica almeno fin dal periodo ellenistico con i famosi versi callimachei dedicati al ricciolo della regina Berenice negli *Aίτια*. Nella fattispecie la discesa nell'Ade, definita quale «ultimo periglio», secondo il topos del *labor extremus* sia per il giovane sia per il poeta che si accinge alla conclusione dell'opera, diviene la condizione necessaria per la successiva ascesa al cielo, in una sorta di rito iniziatico che prevede il contatto con un altrove nei termini, quasi, di una purificazione dall'elemento mortale, secondo un immaginario topico presente già nella *Commedia*, in cui l'attraversamento dell'inferno e la successiva anabasi, prima attraverso il purgatorio e poi attraverso il paradiso, servono a preparare l'uomo alla salvezza eterna contenuta nell'elemento divino. Nel frammento pariniano però sembra quasi prevalere l'anelito al cielo, *in primis* con l'allitterazione marcata al verso 7 e l'iperbato a cornice («sarien sì chiaro a scintillar saliti») che suggella l'immagine nell'atto della salita alla volta celeste, prontamente contrapposta, tramite l'efficace chiasmo aggettivo-sostantivo e la dittologia («etereo/eterne», con l'*omoprophoron* e l'isosillabismo dei due termini) tra la luce del «polo» e le «ombre» degli inferi, in una bipartizione netta tra la differente direzione dei due moti spaziali verticali.

Il passo peraltro risente anche di alcuni versi virgiliani, ove Enea menziona alla Sibilla i suoi predecessori, citando, fra gli altri, Orfeo ed Eracle, rievocato con il patronimico “Alcide”:

si potuit Manis arcessere coniugis Orpheus
 Threicia fretus cithara fidibusque canoris,
 si fratrem Pollux alterna morte redemit
 itque reditque viam totiens. Quid Thesea magnum,
 quid memorem Alciden? Et mi genus ab Iove summo.⁸⁹

Virgilio rimanda a varie vicende mitologiche, aggiungendo in particolare, rispetto a Parini, il mito di Polluce, il quale dopo aver assistito alla morte del fratello, ha supplicato il padre Giove di concedergli la morte in cambio della vita di Castore, per ottenere in seguito, come dono da

⁸⁹ *Eneide*, VI, vv. 119-124.

parte del padre, di trascorrere con il fratello alternativamente un giorno nell'Olimpo e uno nell'Ade (con l'immagine resa attraverso il sintagma inclusivo «*itque reditque via totiens*», peraltro fortemente allitterante); e aggiungendo anche il mito di Teseo, che secondo la tradizione si sarebbe recato con il fraterno compagno Piritoo nell'Ade per rapire Proserpina, in un'impresa fallimentare che avrebbe condotto solo alla permanenza dei due nel regno infero. L'attenzione del poeta si focalizza però maggiormente sulla figura di Orfeo, alla quale, a differenza delle altre, sono dedicati due interni esametri, che pongono l'accento sulla dimensione melodiosa e ipnotica, quasi, della parola poetica e del canto («*Threicia fretus cithara fidibusque canoris*», con il ricorso alla dittologia sinonimica e alla sineddoche, oltre che al riferimento geografico sulla provenienza della cetra). A differenza di Parini però il poeta latino si limita semplicemente a nominare Eracle, forse riferendogli l'aggettivo «*magnum*», che però potrebbe a buon diritto essere legato anche a Teseo.

È interessante però l'asserzione finale di Enea, con cui l'eroe si annovera nella turba dei grandi in primo luogo per le sue origini divine, dal momento che la stirpe troiana discende direttamente da Giove e la ninfa Elettra, al pari di Teseo figlio di Nettuno, Polluce ed Eracle figli anch'essi di Giove e infine Orfeo, generato secondo la tradizione da Apollo e da Calliope; in secondo luogo per le sue *virtutes* che gli consentono di condurre a termine la catabasi con successo. E forse, una tale prerogativa, viene riferita anche allo stesso giovin signore che sovente nel poema è definito, assieme ai nobili suoi pari, come schiatta di eletti e di «Semidei», benchè qui agisca naturalmente e continuamente uno spiccato gusto per l'ironia desublimante l'immaginario epico ed epicizzante.

Dopo aver evocato gli illustri precedenti eroici che hanno tentato la catabasi, ora Parini si volge al poeta-precettore, che per il suo ruolo e di narratore e, in questo caso, di personaggio, viene assembrato ai precedenti omerico e virgiliano:

Nè di te degno e dell'eterna Clio
saria il tuo vate, se de gli altri al paro
poi non guidasse il suo cantato eroe
felice temerario in faccia a Pluto.

Il ruolo assunto dal poeta coincide completamente con l'immaginario legato alla figura del profeta, che guida il giovane eroe in una dimensione differente rispetto alla quotidianità, di fatto occupando, nell'ampia metafora, la funzione della profetessa Cumana, quale guida attraverso le difficoltà della catabasi. Il termine che campeggia in tali versi è il sostantivo «vate», che riprende la connotazione semantica originaria latina di “poeta-profeta” ispirato dalla divinità e disvelatore di alte verità sapienziali, istituendo poi un diretto paragone con i due massimi *vates* della classicità, Omero per il versante greco e Virgilio per quello latino («se de gli altri al

paro)), in un connubio di competenze e di qualità atte a renderlo degno dell'eroe cui si accompagna e dell'«eterna Clio», musa della storia, il cui appellativo «eterna» sembrerebbe alludere alla capacità del canto poetico, e di quello legato soprattutto alle gesta epiche, di eternare i valori individuali e collettivi. Una tale figura poetica e sapienziale deve dunque sfidare i limiti e gli ostacoli posti fra la coppia eroe-precettore e il raggiungimento del fine dell'impresa, dimostrando un atteggiamento «felice temerario», una dittologia quasi ossimorica, che prevede da un lato l'arditezza e la temerarietà nel cimentarsi in un'impresa ardua, dall'altro un esito comunque favorevole.

Con uno scarto asindetico poi Parini invoca direttamente la Sibilla affinché lo affianchi nel suo intento e gli predica gli esiti di tant'ardua impresa, in una sorta di preghiera a un nume tutelare dai toni spiccatamente proemiali:

Vergine furibonda e scapigliata
de le cui voci profetanti tutta
ululava l'Euvoica riviera
ne' prischi tempi, e che guidasti a Dite
il timoroso degli dei Troiano,
tu predinne le sorti e tu ne assisti
mentre d'un semideo guidando i passi
scendo uom mortale, e penetrar son oso
i ridotti dell'ombre e il regno avaro.

Al paradigma eroico degli “antecedenti illustri” del giovin signore, aventi l'ardimento di recarsi nel regno dei morti, si aggiunge ora forse il personaggio più celebre per la sua discesa agli inferi, vale a dire Enea, nominato tramite una perifrasi («il timoroso degli dei Troiano», fra l'altro con l'iperbato a cornice, evidenziato dall'allitterazione incipitaria dell'occlusiva dentale, che disloca in posizione enfatica i due termini e racchiude al centro del verso, in un'espressione quasi icastica, la reverenza dell'eroe nei confronti dell'elemento divino), che ne mette in luce la qualificazione più intima di uomo *pius*,⁹⁰ ovvero devoto nel senso etimologico del lemma, agli dei, alla patria, ai propri compagni, alla famiglia. A questo punto dunque si può definire ultimata la comparazione metaforica tra il poeta-guida e la Sibilla, da un lato, e il giovin signore e i valenti eroi dell'epos dall'altro, sotto il segno della legittimità dell'impresa e l'auspicabilità di un futuro esito positivo della stessa. Compare poi nuovamente la contrapposizione “fisiologica”

⁹⁰ A. Traina, voce *pietas*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, p. 93: «[...] è opportuno fissarne i tratti caratterizzanti sulla base delle attestazioni e definizioni dell'età repubblicana: 1) il senso del dovere, che la distingue dalla gratuità della *caritas* e dalla *miser cordia*, cui l'accomuna invece, distinguendola a sua volta dalla *iustitia*, 2) l'affettività: la *pietas* non è solo una virtù, è anche un sentimento; 3) la bipolarità: i destinatari della *pietas* sono sia gli dei, sia gli uomini (in quanto legati da un vincolo affettivo, familiare o sociale); 4) la reciprocità».

tra la razza nobile, esemplificata dal giovin signore, che viene appellato «semideo», un epiteto antifrastico frequente nel poema, antitetico rispetto a «uom mortale» che denota il poeta, già definito «di razza mortale ignoto vate», in un'immagine che sottolinea l'arditezza del poeta-guida, peraltro poi richiamata dalla forma perifrastica in chiusura di verso «penetrar son oso».

Nei versi si addensano e combinano varie memorie testuali attinte al VI dell'*Eneide*, in particolare legate alla descrizione dell'aspetto della sacerdotessa (vv. 47-51):

ante fores, subito non voltus, non color unus,
non comptae mansere comae, sed pectus anhelum,
et rabie fera corda tument, maiorque videri
nec mortale sonans, adflata est numine quando
iam propiore dei.

ove alla *brevitas* del dettato pariniano («furibonda e scapigliata»), in cui campeggia il sentimento di reverenza e di austerità di fronte al prodigio dell'invasamento divino, corrisponde un più articolato indugio, dai tratti quasi espressionistici e scomposti, sull'atteggiamento della profetessa indirizzato a una scomposizione innaturale, marcata dalla triplice iterazione della litote («*non voltus, non color unus, non comptae ... comae*»), con anche effetti patetizzanti resi dalle figure di suono quali allitterazioni e omoteleuti) e dalla successiva serie di contrapposizioni introdotte dall'avversativa *sed*, che dunque esplicherebbe l'epiteto di «scapigliata». Mentre l'idea della furia profetica è veicolata dall'immagine del petto enfiato dal soffio divino nelle due espressioni «*pectus anhelum*» e «*rabie fera corda tument*», in cui figura la giustapposizione enfatica dell'ablativo «*rabie*» e dell'aggettivo «*fera*», entrambi espressione di una *ferinitas* divina e inconsueta, che prelude al successivo «*nec mortale sonans*», nuovamente marcato attraverso la litote. Continua è poi l'attenzione all'immagine del petto enfiato con il ricorso al campo semantico del soffio («*anhelum*», «*tument*», «*adflata*»), che accentua con enfasi la presenza divina e l'elemento prodigioso del rito, peraltro marcati ulteriormente dalla dittologia «*numine*» e «*dei*», che suggella il passo sotto il segno del necessario invasamento del dio.

O ancora, i versi «de le cui voci profetanti tutta/ululava l'Euboica riviera», sembrerebbero essere memori degli esametri di *Eneide* VI, vv. 42-44, «*Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum, quo lati ducunt aditus centum, ostia centum; unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae*», con la ripresa dunque, della perifrasi geografica dotta per designare il luogo di provenienza della Sibilla Cumana chiamando in causa Eubea, città greca all'origine della fondazione di Cuma, e soprattutto filtrando la reminiscenza virgiliana attraverso la traduzione del Caro (*Eneide* VI, v. 2: «di Cuma in vèr l'euboica riviera»), e sigillando l'immagine sotto il

segno del classicismo con l'impiego del latinismo «ululava», con il significato di “risuonava per le urla”.

Infine nella definizione del regno inferno attraverso la dittologia sinonimica «i ridotti dell'ombre e il regno avaro», si può scorgere un rimando quasi puntuale alla *iunctura* «*Acherontis avari*», tratta dal secondo delle *Georgiche*,⁹¹ in direzione di una sottolineatura dell'*avaritia* di vite umane che connota l'Ade, richiamato da Virgilio attraverso la menzione metonimica del fiume infernale.

A questo punto Parini descrive, in maniera puntuale, la sua trasformazione in una creatura della notte, verosimilmente un pipistrello, in accordo dunque con la sua capacità di penetrare le tenebre dell'Ade, grazie all'intercessione della divinità, o meglio, della Sibilla:

Ma oh dio già mi trasformo, ecco ecco un velo
ampio nero lugubre a me dintorno
si diffonde mi copre. In grembo ad esso
si rannicchian le braccia, e veggio a pena
zoppicarmi del piè la punta estrema
sotto spoglie novelle. Orrida giubba
di negro velo anch'essa a me dal capo
scende sul dorso e si dilata e cela
e mento e gola e petto. Ahimè il sembiante
sorge privo di labbra esangue freddo
e di squallore sepolcral coperto.

La metamorfosi, avviata esplicitamente con il sintagma «già mi trasformo» e conclusa all'altezza dell'espressione «sotto spoglie novelle», sembrerebbe richiamare l'immaginario purgatoriale,⁹² quando Dante *agens*, dopo aver bevuto l'acqua del fiume Eunoè ed essersi completamente purificato, si appresta all'ascesa al cielo. In direzione opposta muove la trasformazione di Parini in pipistrello, descritta con minuzia di dettagli e un lessico improntato alla definizione di elementi inferni e fortemente connotati nel senso dell'oscurità cromatica («lugubre», «orrida», «negro», «esangue», «freddo», «squallore», «sepolcral»), in direzione di

⁹¹ *Georgiche* II, v. 492. L'espressione si iscrive nel μακαρισμός che il poeta latino indirizza al predecessore Lucrezio, definito «*Felix*», dunque felice nel senso di “fortunato” e “beato”, in quanto «*potuit rerum cognoscere causas*» e soprattutto per essere riuscito a vincere lo «*strepitum*» del regno infero attraverso la sua conoscenza dell'universo e della formazione e disgregazione dei corpi secondo i principi materialistici epicurei.

⁹² *Purgatorio* XXXIII, vv. 142-145: «Io ritornai da la santissima onda/rifatto sì come piante novelle/rinovellate di novella fronda,/puro e disposto a salire a le stelle», con l'impiego del sostantivo «novelle», da Dante coinvolto in un gioco virtuosistico attraverso la figura etimologica e il poliptoto, quest'ultimo ripreso precisamente nei versi pariniani con chiaro riferimento al passo purgatoriale.

una chiara volontà di esprimere il clima del regno della morte, probabilmente coincidente con l'atmosfera che avvolge il raduno dei nobili descritto nel frammento della *Notte* in più di duecento versi. A livello strettamente retorico il momento della metamorfosi viene scandito *in primis* da un ritmo concitato, enfatizzato tramite il ricorso a numerosi tricola in polisindeto («scende... e si dilata e cela», «e mento e gola e petto») e in asindeto («privo di labbra esangue freddo») e varie inarcature che oltrepassano la misura del verso producendo un effetto non di *gravitas* ma di accelerazione del ritmo poetico.

Ancora una volta uno dei momenti più significativi e “sacri” nel panorama della narrazione epica, la catabasi e l'incontro con “l'altro” per eccellenza, ovvero il mondo dei morti, diviene l'espedito con cui Parini può veicolare tutta la sua sferzante ironia verso la nobiltà oziosa ed inetta, fingendo di celebrarne ogni atto e vezzo con un registro magniloquente ed enfatico. Se nell'immaginario classico la discesa negli inferi, attraverso l'esempio celeberrimo di Enea sul versante latino, o di quelli di Ulisse (anche se lì si tratta di un incontro con i morti più che di una catabasi), Eracle e Teseo sul versante greco, o ancora attraverso l'epopea di Gilgamesh, alla base della tradizione epica occidentale, necessariamente conduce alla scoperta di un altrove, a rivelazioni profetiche circa l'avvenire, e ad una sorta di purificazione degli eroi, nell'ottica di un rito misterico, nel *Giorno* tutta questa atmosfera viene a mancare, o meglio, viene rovesciata. L'atmosfera del notturno pariniano, lungi dal perdere la vena satirica del primo Parini, si carica di astrattezza e di una certa staticità,⁹³ contenendo nello spazio di numerosi versi e in un tempo immobile il ritratto decadente di una nobiltà incapace e intrappolata nelle sue stesse convinzioni e nei suoi vizi. Se la catabasi classica rappresenta un punto di partenza per gli eroi, un momento di rivelazione da cui procedere in una prospettiva teleologica e in accordo con un disegno superiore, quella pariniana all'opposto è un punto di arrivo, un lucido affresco della mentalità statica della classe dirigente dell'epoca, e forse, un punto di non ritorno. E non fortuitamente, forse, l'opera rimane incompiuta, essendosi ormai esaurita la possibilità di educare la nobiltà, e di ricondurla al suo ruolo sociale.

⁹³ Giuseppe Nicoletti, *Per un'interpretazione della “Notte”*, in Id., *Studi di poesia. Dall'Arcadia a Leopardi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 71: «[...] questa percezione di assenza che inquieta, di atemporalità tendenzialmente claustrofobica trova riscontro sul piano della scrittura letteraria dove, svolgendosi «una sorta di gigantesca lotta tra l'universo immobile e statico della descrizione e quello dinamico della narrazione», è la prima ad avere costantemente la meglio [...]».

Conclusioni

La tesi aveva come finalità lo studio del concetto di classicismo nell'opera di Parini alla luce della ripresa e dello scarto rispetto al modello virgiliano, forse il "classico" latino per antonomasia. Essendo più note le affinità culturali e di pensiero che intercorrono tra il poeta di Bosisio e Orazio, additato frequentemente da Parini quale sua "guida", sono state illustrate le modalità di dialogo e di risemantizzazione delle opere virgiliane, con un riguardo speciale per la presenza dell'*Eneide* all'interno del *Giorno*.

Sotto ogni aspetto la produzione poetica pariniana può essere definita classica e classicistica: la lingua, aulica e sostenuta, si iscrive nell'alveo di una tradizione alta ed elegante, che guarda agli *auctores* italiani, e che si connota per la presenza assidua di latinismi e termini impiegati nel loro senso etimologico; la sintassi si discosta in maniera considerevole dalle strutture del parlato e dalla facilità di una certa poesia, arcadica in particolare, in direzione di un discorso continuamente variato e teso tra inarcature e iperbati che seguono, al massimo grado, il periodare latino e le sue strutture; le immagini e i topoi usuali della poesia sono sovente rievocati e variati con sapienza. Il poetare di Parini è quindi, per sua stessa natura, difficile, improntato all'eleganza e alla *gravitas*, pure all'interno dei *loci* in cui sono presenti escursioni linguistiche nei registri bassi o nel momento in cui le immagini dipinte da una tale poesia sono connotate da una certa banalità e da un gusto eroicomico ed ironico.

Si è cercato di dimostrare quanto siano significativi il peso e la statura di Virgilio nella poesia pariniana, in alcuni casi con un'adesione alla concezione dell'autore latino, specie all'interno delle *Odi*, in altri, e anzi nella maggior parte delle ricorrenze, con uno scarto antifrastico e parodico volutamente operato per svuotarne il repertorio mitologico ed eroico. Tuttavia ridurre il reimpiego di formule e immagini virgiliane nel *Giorno* a finalità ironiche e desublimanti, non solo costituirebbe un'analisi limitante, ma rischierebbe di intaccare la concezione stessa della parola poetica pariniana. Il poemetto infatti, per esigenze legate al genere letterario, come si è visto, necessita di un serbatoio epico cui attingere per celebrare con toni enfatici l'imbelle aristocrazia cui è diretto, e necessita, per un maggiore effetto satirico e ironico, dell'epos eneadico, in quanto sintesi della tradizione eroica greca e latina precedente e in quanto influenzato dall'esperienza della tragedia, che consente un'analisi più profonda dei meccanismi di comportamento umano. E tuttavia il gusto per una poesia raffinata, nitida, capace di assurgere al ruolo di modello per gli scrittori coevi e posteriori, va concepito alla stregua di

un'operazione atta a salvare la dignità letteraria della materia trattata e di permettere, dunque, ad argomenti mediocri quali la colazione di un nobile, la sua *toilette*, i cibi imbanditi nelle tavole di entrare nell'alveo della letteratura e della poesia attraverso un linguaggio eletto. L'*elocutio* del poema finisce quindi per assumere un valore autonomo, che addirittura parrebbe celare un certo compiacimento per il lusso in cui versa la nobiltà.

Sono state infine analizzate alcune scene tipiche della narrazione epica e presenti, seppur di volta in volta con le opportune differenze, nei vari poemi antichi e moderni ascrivibili al genere, delineando per sommi capi gli snodi fondamentali di ciascun momento a partire dai testi omerici e da quello virgiliano, per rivelare lo scarto operato da Parini. Sono state prese in esame cospicue e significative riprese e rimodulazioni di tessere dell'*Eneide* e opportunamente commentate a livello retorico e letterario, cercando sempre di ricondurre ciascuna analisi ai caratteri generali della poetica pariniana. Chiaro è che nello spazio esiguo di una tesi triennale non è stato possibile esaurire lo studio in questione, e vari altri materiali appartenenti al *Giorno* contengono sicuramente degli spunti e delle spie interessanti circa il *fil rouge* che si è cercato di delineare con questo studio, e tuttavia i momenti salienti dell'operazione pariniana e il poema virgiliano, quale sostrato per il poemetto settecentesco, dovrebbero ora apparire chiari.

Bibliografia

Opere

- Giuseppe Parini, *Il Giorno*, Edizione critica a cura di Dante Isella, Fondazione Pietro Bembo/
Ugo Guanda Editore in Parma 1996
- Giuseppe Parini, *Il Giorno Le Odi*, a cura di Giuseppe Nicoletti, BUR, Milano 2020
- Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, BUR, Milano 2020
- Omero, *Iliade*, con un saggio di Wolfgang Schadewaldt, introduzione e traduzione di Giovanni Cerri, commento di Antonietta Gostoli, BUR, Milano 2021
- Omero, *Odissea*, a cura di Vincenzo di Benedetto, traduzione di Vincenzo di Benedetto e Pierangelo Fabrini, BUR, Milano 2020
- Virgilio, *Bucoliche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Luca Canali. premessa al testo di Sergio Pennacchietti, BUR, Milano 2019
- Virgil, *Georgics*, Edited with a Commentary by R. A. B. Mynors, With a Preface by R. G. M. Nisbet, Clarendon Press, Oxford, 2003
- Virgilio, *Eneide*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Riccardo Scarcia, BUR, Milano 2020

Critica pariniana

- Binni W., *La poesia del Parini e il Neoclassicismo*, in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, La Nuova Italia, Firenze 1963
- Bonalumi G., *Parini e la satira. L'evoluzione del linguaggio pariniano e la satira*, Bologna, Cappelli, 1958
- Bonora E., *Parini e altro Settecento. Fra classicismo e illuminismo*, Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 1982
- Ferrucci F., *Per una nuova lettura di un classico del Settecento: Giuseppe Parini*, in *Italica*, Vol. 45, No. 4 (Dec., 1968)
- Fortunato M., *Forme, sintassi e lessico nel Giorno di Giuseppe Parini*, in *Supplementi alla Biblioteca di Linguistica*, Aracne editrice, Roma, 2013
- Getto G., *UMANESIMO LIRICO DI GIUSEPPE PARINI*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, Vol. 16, No. 3/4 (1947)
- Isella Dante *Diagramma pariniano*, in Id., *L'officina della "Notte" e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968

Juri A., *L'endecasillabo di Parini: il "Giorno" e i sonetti*, in «Stilistica e metrica italiana», a. XVI (2016)

Mariani U., Rodriguez A., *A Probable Source of Giuseppe Parini's Il Giorno*, in *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 1 (Winter, 1970)

Nicoletti G., *Parini*, in Sestante, Salerno editrice, 2015

Nicoletti G., *Per un'interpretazione della "Notte"*, in Id., *Studi di poesia. Dall'Arcadia a Leopardi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005

Petronio, G., *Parini e l'illuminismo lombardo*, Feltrinelli, Milano 1961

Roggia C. E., *Il Giorno di Parini e l'eroicomico*, in *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Carocci editore, Pisa 2013

Russo L., *IL «GIORNO» E LA POETICA DEL PARINI*, in *Belfagor*, Vol. 14, No. 5 (30 SETTEMBRE 1959)

Tizi M., *La lingua del Giorno e altri studi*, Lucca Pacini Fazzi 1997

Sui classici greci e latini

Armstrong J. I., *The Arming Motif in the Iliad*, in *The American Journal of Philology*, Vol. 79, No. 4 (1958), pp. 337-354

Austin R. G., *P. Vergili Maronis Aeneid's Liber Quartus, edited with a commentary by R. G. Austin*, Clarendon Press, 2007

Davies M., *The Hero and His Arms*, in *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 54, No. 2 (Oct., 2007)

La Penna A., *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, in *Virgilio, Eneide*, BUR 2020

Maguinness W. S., *MAFFEO VEGIO CONTINUATORE DELL'«ENEIDE»*, in *Aevum*, Anno 42, Fasc. 5/6 (SETTEMBRE-DICEMBRE 1968)

Mynors R. A. B., *Virgil Georgics*, Clarendon Press, Oxford, 2003

Reynolds Leighton D. e Wilson Nigel G., *Copisti e filologi, la tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, editrice Antenore, Roma-Padova, MMXVI