

DAVIDE DE CAMILLI

I NOMI NEI VERSI DIALETTALI DI GIUSEPPE PARINI*

Abstract: Four sonnets and an epigram of seven pentasyllabic lines – that completes Giuseppe Parini's verse production in «meneghino», the Milanese vernacular. Yet, his position in the Olympus of 18th-century Milan's dialectal poets is also due to his unflinching apology of the use of local dialects, and of Milanese in particular, in the linguistic polemic which opposed him to the Barnabite Onofrio Branda. This gained him Carlo Porta's ranking him next to the great Maggi, Balestrieri and Tanzi. In his artistically indisputable vernacular verse production Parini also deployed an exquisite onomastic craftsmanship, albeit limited to a handful of names. Here, too, is revealed the kind of wittily allusive use of *nominatio* one can occasionally find in Parini's «Tuscan» production.

Keywords: Parini, dialectal poetry, onomastic

Quattro sonetti e sette quinari. Tutta qui la produzione dialettale di Giuseppe Parini. Pochino verrebbe modo di dire, benché non si possa eccepire sull'eccellenza dei testi. E per quale ragione scrisse il Porta questo verso: *Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin*, collocando i cinque poeti sullo stesso livello di grandezza? Gli *omenoni de spallera* citati nel verso costituito solo di antroponimi, resi in dialetto dal più famoso dei meneghini tra Sette e Ottocento, che portò la poesia dialettale milanese ad un livello accostabile a quello del Parini 'toscano'. E quindi, *Varon*, il cosiddetto Varrone Milanese, Giovanni Capis, che nel tardo Cinquecento compilò un glossario del meneghino, per cui fu paragonato al celebre grammatico latino; *Magg*, Carlo Maria Maggi, segretario del Senato milanese alla fine del Seicento e commediografo dialettale, non lontano nei suoi testi da Molière – basti pensare al *Falso filosofo* accostabile al *Tartuffe* e *Meneghin* fu la sua più celebre maschera; *Balestrer*, Domenico Balestrieri, *meneghin* appunto, come egli stesso volle chiamarsi, autore delle Rime milanesi (*Rimm milanes*), della celebratissima versione meneghina della *Gerusalemme liberata*, nonché editore di un'antologia, *Lagrima in morte di un gatto*, secondo l'usanza diffusa di poetare in occasione della scomparsa di cani, gatti o altri animalotti, adorati

* Dedico questa nota a Alda Rossebastiano, che da poco ha raggiunto il traguardo della pensione, alla sua lunga attività di studiosa e alla sua collaborazione con O&L ringraziandola in particolare per l'invito e l'organizzazione del Convegno torinese del 2006. A lei gli auguri più sentiti per la continuazione della sua attività di ricerca.

dai loro padroni. Anche il Porta celebrerà a sua volta l'immortale cagnetta della marchesa Cangiasa nella *Nomina del cappellan*, urtata malamente dal piè villano dello sventurato aspirante. Nel caso del Balestrieri l'antologia, cui concorsero in molti, era in memoria dell'amatissimo felino scaraventato giù dal tetto da un gattaccio rivale. *Tanz*, Carl'Antonio Tanzi, 'trasformato' come Balestrieri, la cui opera venne pubblicata postuma dallo stesso Parini. E infine *Parin*, pure lui trasformato e legato da grande amicizia con i due precedenti. Quanto agli *omenoni*, esiste a Milano una Via degli Omenoni, tra S. Fedele e la casa del Manzoni, dove, sulla parete frontale di un palazzo cinquecentesco, compaiono alcune statue di «omenoni» che sostengono con le spalle poderose la struttura sovrastante.

Pare dunque singolare che il Porta abbia accostato Parini agli altri quattro poeti *meneghini*, data l'esiguità della sua produzione dialettale, come detto. In effetti di fronte alla vasta produzione dialettale dei primi, Parini ha composto in milanese pochi versi. Tuttavia i fattori che possono aver giocato in questa valutazione sono vari. In primo luogo l'ispirazione della poesia portiana, vicina in parte nei temi e nell'atteggiamento satirico a quella del Parini 'maggiore'. Inoltre, ai tempi del Porta, e a Milano, chi non avrebbe considerato Parini un maestro? Anche il terribile Foscolo lo ritenne tale, seppure come esempio di integrità e di amor patrio. Ma la ragione, forse decisiva, fu che Giuseppe Parini era stato accanito difensore dell'uso del dialetto di Milano in letteratura, come d'altra parte degli altri dialetti, nell'estenuante diatriba linguistica che approdò alla scelta della lingua 'toscana' da parte del Manzoni nel gran romanzo. Né si può trascurare che il Parini compose versi ben più numerosi in lingua 'toscana'. Inoltre a Milano tutti parlavano in dialetto, mentre solo i borghesi o i nobili più colti conoscevano il francese, la lingua dell'Illuminismo, molto meno il tedesco dei dominanti austriaci. E va ricordato che l'italiano ai tempi dell'Unità era parlato da non più del due per cento della popolazione. Le lingue più utilizzate erano dunque i dialetti. E in difesa di questi, e del meneghino in particolare, si schierò appunto Parini; soprattutto nella *Brandana*, la polemica con il barnabita Onofrio Branda, del quale egli stesso era stato allievo nelle Scuole di S. Alessandro, e che era fiero nemico dell'uso del milanese in letteratura. La polemica, sostenuta da innumerevoli interventi, inusitata per la violenza delle reciproche accuse e per l'enorme risonanza, coinvolse anche il carattere e i costumi dei milanesi, ben più rozzi di quelli toscani, secondo Branda; il che colpì a fondo il poeta, tanto più che l'amato dialetto fu qualificato dal Branda «lingua delle oche».

Nella grandiosa produzione poetica in 'toscano' Parini predilige i nomi nascosti oppure arcadici o metaforici; altrimenti ricorre a prosopopee. Comunque la sua *nominatio*, come quella di altri suoi contemporanei impre-

gnati di classicismo, si tiene alla larga dai nomi della società contemporanea o della storia. Nelle composizioni dialettali del poeta tuttavia il nome o è taciuto, oppure è quello reale. Ovviamente l'uso del dialetto si presta meno ai travestimenti dell'Arcadia o ai paludamenti del classicismo ed è immediatamente vicino alla realtà quotidiana. Il che tuttavia non impedì al Balestrieri di dedicarsi alla versime meneghina della *Gerusalemme liberata*. Ma tant'è.

Quanto ai quattro sonetti dialettali in questione, il primo è rivolto al curato di Pusiano, *Pusian*, paese vicino a Bosisio, *Bosis*. A livello di onomastica va notato che il primo toponimo, quello della località «ostile», compare una sola volta, nel primo verso, il secondo viene citato per tre volte, ai versi 2, 5, 10, a indicare l'affezione del poeta per il paese natale, e la sua campagna, dove l'aria è salutare; e viene in mente il motivo ecologico della *Salubrità dell'aria*. *Bosis* è poi collocato a far rima con *barbis*, 'baffi', a significare l'astuzia e l'intraprendenza dei suoi concittadini, collegate alla tradizionale concezione del contadino «cervello fino», o furbo.

Scior curat de Pusian ne ridi no¹
 Par avè refrescaa quij de Bosis,
 Parchè par el gran vin si veu tobis,
 Caro piovan ve compatissi mo.

Quii de Bosis fan semper de coìd,
 Ma a temp, e leugh i slonghen i barbis,
 E seben ne ghan minga i cavij gris,
 I saran bon da coionav anmò

A savii ben che chi la fa la spetta.
 Bon ch'a Bosis da rar portee i mincion:
 Chè, se mai ghe torne, a dilla scietta

Podii speccjav in su quel vost zucon
 Ona refresca da bon maladetta
 De nos bus, de pom marsc, e de fuston.

Sciur curat de Pusian ne ridi no («Signor curato di Pusiano, non ridete») è opera giovanile sia per l'oggetto, sia per il linguaggio. Si riferisce a una contesa villereccia tra i suoi concittadini, di Bosisio, e gli abitanti della vicina Pusiano, guidati dal loro curato. Costui, ubriaco, avrebbe deriso gli abitanti di Bosisio. Ma dovrebbe fare attenzione, poiché questi ultimi fanno finta di niente ma sa-

¹ I testi pariniani di seguito trascritti sono stati curati da MARIA CRISTINA ALBONICO. V. *Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini*, vol. VI, *La Colombiade – Le Poesie in dialetto – Gli Scherzi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2015.

pranno vendicarsi, e che non progetti uno scontro diretto, poiché si attirerebbe lanci di noci, mele marce e torsoli di cavolo sul testone. Argomento rustico e stile basso in dialetto lombardo di provincia: *par el gran vin si veu tobis* («per il gran vino voi siete strabico»); *Quij de Bosis fan semper de coiò* («Quelli di Bosisio si comportano sempre da stupidotti»); *Ma a temp, e leugh i slonghen i barbìs* («Ma a tempo e luogo allungano i baffi, si fanno furbi»); *I saran bon da coionav anmò* («saran capaci di prendervi in giro ancora»); *Bon ch'a Bosis da rar portee i mincion* («bene che a Bosisio raramente mettete piede»). Il testo potrebbe accostarsi a una *bosinada*, composizione in versi, dialettale e anonima, circa i più diversi avvenimenti, da tempo in uso a Milano e in Lombardia.

Oltre ai toponimi citati, non viene qui fatto il nome del curato, che ha quindi un nome nascosto, celato dietro il generico *curat*, il che è indizio della prudenza di Parini, e siamo forse vicini alle ragioni che nascosero il vero nome del Giovin Signore. Sempre che, ancora, questo nascondere il nome non si debba a un'innata reticenza dell'abate a riguardo della *nominatio*.

Il poeta compose il secondo sonetto, *Sta flutta milanese on gran pezz fà*, nel 1780, alla scomparsa del maggior poeta meneghino dell'epoca. Il testo fu pubblicato nell'antologia funebre, *Versi in morte del celebre poeta Domenico Balestrieri*, alla pagina XLI dell'antologia.

Sta flutta milanese on gran pezz fà
L'eva del Mag; e peù la capitè
A duu o trii d'olter ma de quij che sà
Sonà ona flutta cont el so perchè.

Lor peù morinn, e questa la restè
A Meneghin, ch'el la savuda fa
Rid e fa piansg con tanta grazia che
L'è ben difizzel de podell rivà.

Anca lu pien de merit e de lod
Adess l'è mort; e quel bravo istrument
L'è restaa là in ca soa taccaa su a on ciòd.

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

Il sonetto è dunque in meneghino, come si doveva alla memoria del *Meneghin* per eccellenza. *Sta flutta milanese, on gran pezz fà, / l'eva del Mag, e peù la capitè/ a duu o trii d'olter, ma de quij che sà / sonà ona flutta cont el so perchè*. Questo flauto milanese, cioè la poesia milanese, tanto tempo fa era del Maggi e poi è stata di due o tre altri ma di quelli che sanno far poesia. Del

Balestrieri Parini fu amico e ammiratore fin dall'ingresso nei Tasformati. Nel sonetto egli viene detto il *meneghin* che *adess l'è mort*. E dopo Maggi Parini allude a due o tre altri, pure scomparsi. Di certo pensa a Carl'Antonio Tanzi, morto nel 1762, e a Girolamo Birago, scomparso nel 1773, mentre non è chiaro chi fosse il terzo poeta dialettale. Ma Balestrieri ha saputo suonare meglio il flauto milanese, facendolo ridere e piangere con garbo ineguagliabile: *Meneghin, ch'el l'ha savuda fa / rid e fa piansg con tanta grazia, che / l'è ben difzzel de podell rivà*. Adesso il flauto è abbandonato e appeso a un chiodo. E che non pensino i giovani di poterlo usare senza la dovuta perizia: *e quel bravo istrument l'è restaa là in cà soa taccaa su a un ciod // Ragazz del temp d'adess, tropp insolent, / lasseel stà dove l'è ... no ve fee god! / Chè per sonall, no basta a boffagh dent!* Parini avverte i giovani: «Ragazzi del tempo d'oggi, troppo insolenti, lasciate il flauto dov'è, non fatevi illudere, poiché, per suonarlo, non basta soffiarcì dentro». Il riferimento allo strumento della poesia appeso al chiodo, e quindi muto, è in primo luogo biblico (si legge nel salmo *Sopra i fiumi di Babilonia*, in riferimento alla cattività babilonese: «Ai pioppi delle sponde si appesero le nostre cetre») e poi è classico (in Pindaro lo strumento era l'arpa). La medesima immagine farà poi scrivere a Salvatore Quasimodo, in un'epoca tragica della nostra storia: «anche le nostre cetre erano appese. / Oscillavano lievi al triste vento».

Va sottolineato che in questi versi il nome dello scomparso amico viene nascosto dall'immagine del suonatore della *flutta milanese*. Egli viene detto solo *Meneghin*, come lo ricorderà Carlo Porta, che si dirà il *Lavapiatt del Meneghin ch'è mort*, e come lo stesso Balestrieri volle chiamarsi, anche in corrispondenza del suo nome di battesimo, Domenico, o Menico o *Menegh* e quindi *Meneghin* o Domenichino. Questo nome era assai diffuso a Milano, tanto che venne usato anche da Manzoni per il ragazzino che tanto corre nella notte degli inganni. E «meneghini» indica i milanesi, o *meneghitt*. Nel sonetto troviamo pure *Mag*, che col suo personaggio, *Meneghin*, ufficializzò la denominazione di cittadino milanese, mentre fu un grande autore dialettale. Il nome di Tanzi rimane nascosto, ma di certo sottinteso tra gli altri, *che morinn*. Va poi notato che la poesia è qui di stile 'alto', con i riferimenti biblici e classici, con il flauto o lo strumento che ha sospeso la sua funzione musicale. Il flauto, appunto, a ricordare che siamo in un territorio arcadico.

Di un'altra antologia funebre fa parte il terzo sonetto, scritto e pubblicato nel 1783, e di cui il Farra non dà un giudizio molto positivo: «Sonetto scarno di contenuto e povero di poesia».² La raccolta reca il titolo *Poesie in occasione della morte di Giuseppe Ciocca, curato di S. Tomaso in Terramala in Milano*.

² Cf. FERDINANDO CESARE FARRA, *Poeti e scrittori lombardi, Parini dialettale*, Milano, Ceschina 1970.

No', che non eran mani, eran crivelli
 Con tanto de boggiatter qii so man,
 Nè scuoter le dovean li poverelli
 Per fà, che passas giò on quei tocch de pan.

Egli medesimo a pro di questi, e quelli
 Su per i scar de legn fina al quart pian
 Portava loro gravidi fardelli
 Tapasciand da on coo all'olter de Milan,

Nulla per se, nulla di proprio aveva
 Quel poch ben de ca sova, e dell'Altar
 Tutto coi poverelli ei divideva

Oh perchè non passaron per sua mano
 Tant dobel impesaa in di sgriff di avar?
 Quanti miseri meno avria Milano.

Questo santo sacerdote aveva dedicato la sua vita ai bisognosi, privandosi di tutto e riducendosi alla più evangelica povertà. Amato dal popolo, era morto povero come era vissuto. I milanesi tutti piansero la sua scomparsa, Parini dedicò al confratello questi versi, alternativamente meneghini e toscani, come a fondere in questo impasto linguistico popolani, nobili e borghesi, meneghini e non solo, ad indicarne l'elogio e il compianto universali. Va anche detto che la lingua mista si trova pure nel prologo della *Gerusalemme Liberata* del Balestrieri. Essa corrisponde al «parlar fino» che mischiava dialetto e italiano, secondo un uso presente non solo a Milano.

Il primo verso recita dunque *No, che non eran mani, eran crivelli*. «Non erano mani, ma crivelli», setacci, mani bucate, in senso positivo, per suprema carità. Tutta la prima quartina è dedicata a quelle mani: *Con tanto de boggiatter qui so man*, «con grossi buconi quelle sue mani». *Nè scuoter le doveano li poverelli / Per fà che passas giò on quei tocch de pan*: «i poveri non dovevano scuotere quelle mani per ottenere qualche pezzo di pane». Mani ingrandite, i buchi, il pane. Sono le mani di Cristo bucate dai chiodi, per dove passa il sangue di un dio così come il pane per i poveri, come i pani dell'episodio evangelico della moltiplicazione.³ Il poeta riveste ora le vesti dell'abate. Anche la seconda quartina richiama il Cristo della passione: *Egli medesimo a pro di questi, e quelli / su per i scar de legn fin al quart pian / portava loro gravidi fardelli / tapasciand da un coo all'olter de Milan*. «Egli portava i fardelli pesanti dei doni su per le scale di legno delle case più umili, arran-

³ Anche CARLO BALLARINI, *L'abate Parini e il mondo ecclesiastico milanese*, «Terra Ambrosiana», 5 (1999), p. 64, vede in queste mani quelle di Cristo.

cando fino al quarto piano e scarpinando da una parte all'altra di Milano». Don Ciocca era come il Messia che arranca sotto la croce benefica verso il Golgota, prima trascinato da una parte all'altra di Gerusalemme, da Caifa a Pilato. La prima terzina riconferma l'immagine cristologica: *Nulla per se, nulla di proprio aveva / quel poch ben da ca sova e dell'Altar / tutto coi poverelli ei divideva*. «Don Ciocca quel poco che aveva di suo o di ricavato dal sacerdozio, tutto divideva coi poveri». Aveva seguito il precetto evangelico del dare tutto ai poveri e di seguire il figlio di Dio. L'ultima terzina suona come maledizione per gli avari di Milano: *Oh perchè non passaron per sua mano / tant dobel impesaa in di sgriff di avar! Quanti miseri meno avria Milano!* Perché mai non passarono per le sue mani tante ricchezze rimaste incollate a mani avere? Quanti poveri in meno avrebbe Milano, se chi poteva avesse aiutato Don Ciocca nella sua opera misericordiosa! Ma così non era stato.

Il sonetto comunica dunque profonda commozione con il sovrapporsi dell'immagine del curato su quella del Cristo stesso e si chiude con amarezza. Parini si sente impotente e Don Ciocca è un'eccezione evangelica, esempio di santità e di bontà. Questa commozione è insolita nel Parini, la cui severità e il rigore morale riaffiorano nell'ultima terzina vibrante di sdegno e di indignazione per la solitudine in cui era stato lasciato il sant'uomo.

Tuttavia il nome di Don Giuseppe Ciocca non compare, è nascosto, è sottinteso, salvo che nel titolo. Va detto che Parini può averlo evitato per la conoscenza universale del personaggio indimenticabile, tanto da poter generare stupore in chi ha avuto vicino qualcuno così simile a Cristo e forse non se ne è accorto. Tanto più in Parini, confratello del defunto.

Un toponimo, *Milan*, non a caso rima con *man*, *pan* e *quart pian*, e poi ancora *mano* con *Milano*. *Milan / Milano* che compare per due volte ed entrambe in chiusura delle due quartine e delle due terzine, a sottolineare il nome della città amatissima e di cui il poeta si sentiva totalmente partecipe, tanto che in una lettera al Branda, ai tempi della polemica, si chiama Giuseppe Parini «milanese» e non «milanese di Bosisio», come l'aveva chiamato il barnabita; visto che a Milano egli viveva ormai da 25 anni e che si era ben guadagnato la cittadinanza. Per l'alternanza poi delle lingue una volta abbiamo *Milan* ed una seconda *Milano*, a indicare l'universalità del compianto. E Milano viene pure onorata dall'allusione alla Gerusalemme evangelica il cui nome è nascosto dietro quello della città amata. Inoltre vi è una ragione assai comprensibile per non far comparire il nome di Ciocca. Esso infatti assona con *ciocch*, che in meneghino vuol dire ubriaco. D'altra parte anche in italiano l'aggettivo *ciocco* vuol dire tonto, o ebbro. Ma nella trama del sonetto si nasconde l'altro nome, quello di Cristo, che risveglia l'emozione del Parini, così abile in genere nel celare i sentimenti col gelo dell'ironia. E dietro il nascondimento del nome di Cristo Gesù, grande come un mondo

intero, si svela un piccolo nome, Ciocca, che il Parini con la sua poesia riesce a rendere gigantesco. E Ciocca viene identificato con l'uomo-dio che nulla volle tenere per sé e tutto donò, finendo nudo in una morte orrenda.

Tutto ciò fa di questo sonetto un capolavoro infuocato di poesia e il Parini, con l'uso sapiente dei nomi, qui è un poeta che declama i suoi versi davanti a tutti in due lingue, dialetto e italiano, che tutto e tutti coinvolgono, classe plebea e uomini di media o alta cultura, un popolo intero insomma.

Ai livelli più alti della poesia pariniana si colloca pure l'ultimo sonetto dialettale, quello delle dame milanesi che chiacchierano dei misfatti della rivoluzione francese, nonché dell'eleganza di un cappellino alla moda di Parigi, lodato senza alcuna esitazione. La composizione del sonetto è ascrivibile all'anno del Terrore, il 1793. Vi sono infatti evocate le stragi di Lione e la decapitazione di Luigi XVI, con l'ironia e l'eleganza del migliore Parini. Sono presenti solo tre nomi, *Lion*, *Petton* e *Franzes*. Lione fu in quel tempo teatro di uccisioni di religiosi e di vere stragi, ordinate dal Comitato di Salute Pubblica e dalla Convenzione di cui Petion, e non evidentemente *Petton*, era membro eminente, per la ribellione della città. *Lion* fa qui rima con *Petton*, che a sua volta è un accrescitivo di *pett*, in milanese 'flatulenza', a sottolineare il rifiuto pariniano della cieca violenza rivoluzionaria. Parini fu infatti vicino agli illuministi, ma conservò sempre ideali di moderazione e di rispetto nei confronti dell'autorità legittima, mentre per i francesi di Napoleone nutrì sentimenti contrastanti. Accettò di entrare nella Municipalità milanese, ma ne uscì quando si rese contro del centralismo del potere di Parigi, fino a celebrare il ritorno degli austriaci col sonetto *Predaro i Filistei l'arca di Dio*, poco prima della morte nel 1799.

El magon dij Damm de Milan per i baronad de Franza
Sonett

Madamm, g'hala quaj noeuva de Lion?
Massacren anch'adess i pret e i fraa
Quij soeu birboni de Franzes, che han traa
La lesg, la fed, e tutt coss a monton?

Cossa n'è de colù de quel Petton,
Che 'l pretend con sta bella libertaa
De mett in semma de nun nobiltaa
E de nun Damm tutt quant i mascalzon?

A proposit; che la lassa vedè
Quel capell là, che g'ha d'intorna on vell;
Eel sta inventaa dopo che han mazzaa el Rè?

Eel el primm, ch'è rivaa? Oh bell! Oh bell!
 Oh i gran Franzes! Bisogna dill, no ghè
 Popol, che sappia fà i mej coss de quell.

Questo sonetto della moda nasce dalla medesima ispirazione dell'ode *A Silvia*, o *Sul vestire alla ghigliottina*. Qui non si tratta di ricordare, attraverso un artificio della moda, la ferita al collo dovuta al taglio della mannaia, ma solo di un grazioso cappello femminile con una veletta, a simulare un cordoglio da operetta per il supplizio del Re. Il sonetto è stato universalmente lodato. Vi si riscontrano anche i riflessi dei versi satirici del *Giorno*. In effetti nel poemetto si trova tutta l'amarezza di Parini di fronte a un giovane nobile, annoiato e perso nei futili riti mondani dell'alta società milanese. Qui si tratta invece del commento superficiale e dell'atteggiamento distratto, e inqualificabile, di queste dame al cospetto degli orribili misfatti della Rivoluzione, come la strage di preti e suore. Non troviamo un'ombra di compianto, né di pietà, né, al limite, di paura, da parte di nobildonne che avrebbero potuto temere i rivoluzionari. Ma in quegli anni Milano era ancora occupata, e comunque protetta, dall'Austria. Buona parte dei nobili erano immersi in una banale e futile quotidianità, paralizzati dagli agi e dai privilegi della ricchezza e della casta. E i grandi borghesi ne imitavano la mondanità. In scena sono infatti due o più nobildonne milanesi, tra le quali si può forse intravedere una modista, che discutono di attualità e appunto di moda. Il titolo è chiarificatore, e ironico, *Magon dij Damm de Milan per i baronad de Franza* («Commozione delle dame di Milano per i delitti di Francia»). Dove si svolge il dialoghetto? Probabilmente in un salotto della nobiltà milanese, e quel *Madamm* iniziale potrebbe essere indirizzato alla modista o a una dama più informata delle vicende quotidiane.

La dama, anonima, e che vuol rappresentare tutte le altre del medesimo livello sociale, sembra seria lungo le due quartine. Chiede se ci siano notizie da Lione dove sono stati massacrati *i pret e i fraa da quij soeu birboni de Franzes*, «quei suoi birboni di Francesi», e quel *soeu* forse indica che si rivolge alla modista, quasi rappresentasse la moda di Francia e quindi i Francesi, i quali hanno fatto un mucchio della legge, della fede e di ogni cosa (*che han traa / la lesq, la Fed, e tutt coss a monton?*). Coi che parla, nella seconda quartina, chiede cosa ne sia di quel *Petton*, che in nome della «sua» libertà (il primo elemento della triade rivoluzionaria) pretende *de mett in semma de nun, nobiltaa, / e de nun Damm tutt quant i mascalzon*, di mettere insieme noi rappresentanti della nobiltà, noi dame, con tutti i mascalzoni? A sua volta *Petton* si riferisce a Jerome Petion de Villeneuve, presidente della Convenzione, membro del Comitato di Salute Pubblica, poi caduto in disgrazia, fuggiasco e infine suicida nel '94. Ma allora il personaggio era nel colmo

del suo potere e tra i responsabili delle stragi di Lione. Il vocabolo tuttavia permette appunto l'equivoco col volgare *pett*. Il tutto ci consente dunque di datare il sonetto verso la metà del 1793, qualche mese dopo l'uccisione di Luigi XVI.

Fin qui la parte 'seria' del discorso, ma le successive terzine si aprono con un grottesco, e geniale, *A proposit*: a proposito, lasci vedere quel cappello col velo, è stato inventato dopo che hanno ammazzato il Re? *che la lassa vedè / quel cappell là che gh'à d'intorna on vell; / eel sta inventaa dopo che han mazzaa el Rè?* Tutto il discorso precedente si rivela infatti così superficiale, così insignificante, anche se comprende le stragi di preti e frati, da passare con una garbata giravolta all'interesse per il cappellino. E ciò che importa è il velo; il supplizio del Re rappresenta solo l'occasione perché sia collocato intorno al cappello. D'altra parte quelli erano momenti di un'indifferenza disumana, quando a Parigi le teste cadevano mentre le *tricoteuses* lavoravano ai piedi della ghigliottina, e il gran Sanson annotava puntigliosamente gli episodi della sinistra giornata che più colpivano la sua curiosità di boia ufficiale.

E quel cappello è il primo arrivato? «O che bello o che bello», *Oh bell! Oh bell!* (come si dice ancora per la fiera milanese degli *oh bej oh bej*). Ed ecco che i francesi non sono più dei massacratori ma con stupore diventano *i gran Franzes*; anzi, non c'è popolo che sappia fare migliori cose di quello: *oh i gran Franzes! Bisogna dill, no ghè / popol che sappia fa i mej coss de quell*. I delitti dei francesi dimenticati per l'invenzione di un cappello con la veletta! Così quella nobiltà immobile, ancorata ai propri privilegi di casta, sempre mantenuti intangibili dai vari occupanti, celebra la propria superiorità sociale, che sarà appena sfiorata dalla Rivoluzione e dal successivo Regno napoleonico. Il Parini è perfettamente cosciente di ciò. Ha già pubblicato gran parte del *Giorno* e forse qui traspare un'ombra di amara rassegnazione. I versi risentiti della sua maturità poetica sono ormai lontani e non rimane altro se non constatare che non può cambiare niente a Milano. La vera rivoluzione è forse solo quella proposta dal curato Ciocca.

Ancora sui nomi, oltre alla rima di *Lion* con *Petton*, nei due versi iniziali delle quartine, ma anche con *monton* e con *mascalzon* nei versi finali delle stesse quartine, in segno di ulteriore spregio, i due volte presenti *Franzes* sono simmetricamente collocati al secondo e al tredicesimo verso, per indicare la contraddizione stridente: *birboni de Franzes* prima e *i gran Franzes*, dopo. Infine non si può non notare che *Rè* rima con *no ghè* («non c'è»). Il che, per la Francia del tempo, era proprio vero.

E per ultima, ma non ultima composizione in dialetto, l'epigramma di sette quinari dedicati a un allievo, Ronna, che dopo essere passato al Seminario di Pavia sarà vescovo di Crema. Questi versi vengono generalmente datati verso la metà degli anni Ottanta:

Se te savisset
 Car el me Ronna,
 Che bozzeronna
 Vita foo mi:

Te piangiarisset
 Te sgaririsset
 La nogg, e 'l dî.

Se te savisset / car 'l me Ronna, «se tu sapessi caro il mio Ronna che vita stentata io faccio», *che bozzeronna / vita foo mi; / te piangiarisset, / te sgaririsset / la nogg e'l dî*, «piangeresti e strilleresti notte e giorno». Si tratta di un'espressione lamentosa di Parini, in una lingua colloquiale e scritta da un poeta scoraggiato. Sono versi di carattere più che altro testimoniale, buttati giù all'improvviso, sotto la pressione di una pena esistenziale che tormentò spesso la vita di Parini, forse sin da quando la miseria lo spinse a farsi sacerdote. Anche se la sua miseria fu alleviata dal Firmiam e dalla cattedra a Brera, dovette pure far fronte ad una salute incerta. Ne sono testimonianza i versi della *Caduta*, appunto del 1785. Il testo appartiene a un momento di sconforto, collegato sia alle sue vicende personali, per l'incerta salute, sia al momento storico, quello delle prime riforme di Giuseppe II.

La presenza poi del nome del buon giovane pare dovuta ad una esigenza confidenziale, e probabilmente il poeta non ha resistito alla sonorità di quel bel verso, *car el me Ronna*, ma lo stile di questi versi è moderatamente basso.

L'occasione forse è dovuta al fatto che, morto il suo protettore, conte di Firmian, nel 1782, il vento della politica era cambiato. Il successore del Firmian si mostrava indifferente alle suppliche di artisti e letterati. Un anno dopo infatti Parini pubblica *La tempesta*, proprio in occasione della soppressione da parte imperiale delle pensioni, che tuttavia non colpì Parini. Questo stesso Ronna, giovane negli anni '84 o '85, fu definito dal poeta «giovane buono savio e studioso». Tommaso Ronna fu infatti suo allievo a Brera, per passare in seguito al Seminario di Pavia e alla Facoltà di Teologia. Fu poi sacerdote a Milano, per divenire finalmente vescovo di Crema dal 1807 al 1828. Ronna è così l'unico antroponimo presente nella sua integrità nei versi dialettali di Parini. Difatti risultano nascosti sia il nome del curato di Pusiano, sia quello del Balestrieri, come quello della dama milanese, per non dire del grande don Giuseppe Ciocca.

Biodata: Trentatré anni di docenza universitaria pisana nell'allora Facoltà di Lingue e Letterature Straniere ma nell'istituto di Italiano. Poi il cosiddetto riposo, non ancora eterno. Si è occupato di numerosi poeti e scrittori della nostra produzione

letteraria. Più tardi delle loro caratteristiche nell'ambito della *nominatio*. Non ha mai indagato, se non di riflesso, su Dante. Di questi deve parlare solo uno specialista. Né osa dire alcunché della letteratura d'oggi, in genere al di sopra, o al di sotto, della sua capacità di comprendere.

davide.decamilli@libero.it