

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

«Son cantore inetto e fioco»: sul Cicerone di Giancarlo Passeroni.

«Son cantore inetto e fioco»: on the *Cicerone* by Giancarlo Passeroni.

ELEONORA RIMOLO

ABSTRACT

Il saggio discute la cronologia compositiva del monumentale poema settecentesco di Giancarlo Passeroni il *Cicerone* con una analisi della struttura metrico-retorica del primo canto, contestualizzata nell'epoca storica del pieno Settecento, in cui è vissuto il poeta, sulla base di una metodologia aperta agli approfondimenti tematici e ai confronti letterari con i modelli. L'opera è divisa in tre parti che, con il pretesto di narrare la biografia del grande oratore latino, si spinge in lunghissime digressioni, soprattutto satiriche, ironiche e fustiganti il malcostume settecentesco.

PAROLE CHIAVE: Passeroni, Settecento, satira, *Cicerone*

The essay discusses the compositional chronology of Giancarlo Passeroni's monumental eighteenth-century poem *Cicerone* with an analysis of the metric-rhetorical structure of the first canto, contextualised in the historical era of the mid-eighteenth century, in which the poet lived, on the basis of a methodology open to thematic insights and literary comparisons with models. The work is divided into three parts that, under the pretext of narrating the biography of the great Latin orator, thrusts itself into lengthy digressions, above all satirical, ironic and whipping up eighteenth-century malpractice.

KEYWORDS: Passeroni, eighteenth century, satire, *Cicerone*

AUTORE

Eleonora Rimolo è Assegnista di Ricerca in Letteratura Italiana presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato il volume *I mille volti di Lidia: genesi e sviluppo del personaggio* (Edisud, 2020), l'edizione introdotta e commentata dei *Sermoni di Gasparo Gozzi* (Edisud, 2023) e saggi su «Misure critiche», «Sinestesi», «Cenobio», «Rassegna della Letteratura Italiana», «Semicerchio». Alcuni suoi contributi critici sono apparsi in volumi miscellanei. Nei suoi studi si occupa del teatro del '500 e di alcuni autori tra Sette e Novecento da Parini e Pascoli a d'Annunzio e Tabucchi. È direttore della rivista di Poesia «Atelier» e dirige le collane di poesia contemporanea «Aeclanum» e «Letture Meridiane». Ha tradotto dal portoghese l'opera di Nuno Júdice (Ritorno allo scenario campestre, Delta3, Aeclanum 2021).

erimolo@unisa.it

La cronologia compositiva del poema

Le 49 lettere di Gian Carlo Passeroni, contenute nel secondo volume del carteggio di Flaminio Scarselli conservato nella Biblioteca Universitaria di Bologna, sono utilissime ai fini della storia editoriale del *Cicerone*, un'opera di circa undicimila versi. Il dato oggettivo di partenza è l'anno 1755 in cui venne pubblicata la prima parte del poema¹; per ciò che concerne la storia del testo bisogna ragionare a partire dagli unici due viaggi che Passeroni compì durante l'arco della sua vita, prima a Roma e poi a Colonia, a seguito di mons. Lucini, al quale il poeta fece da precettore.² Secondo studi biografici antecedenti al saggio di Giorgio Rossi, che più correttamente ha ricostruito la vicenda redazionale del poema,³ Passeroni avrebbe composto e condiviso con gli esponenti dell'Accademia dei Trasformati di cui era membro fondatore già diversi canti prima della sua partenza per Roma, dove venne accolto calorosamente dall'Accademia degli Arcadi, di cui era divenuto membro col nome di Niceno Alcimedonzio. Se, come dimostra Arullani,⁴ il viaggio a Colonia risale al 1760 – ipotesi confermata da alcune lettere a Scarselli in cui si apprende che il 5 dicembre 1759 Passeroni era ancora a Milano –, per quanto riguarda il viaggio a Roma è certo che avvenne molto prima di quanto i biografi precedenti sostengono.⁵ Il 13 maggio

* Giancarlo Passeroni nacque a Nizza nel 1713 e morì a Milano nel 1803; il padre, Gian Ludovico, fu poeta dialettale. La famiglia era di condizioni molto modeste, perciò a quattordici anni Giancarlo fu mandato a studiare a Milano presso uno zio prete; divenne sacerdote e fu ordinato a Lantosca. Tornato a Milano, si dedicò soprattutto agli studi letterari, raggiungendo ben presto fama di erudito, tanto che gli fu affidata la carica di istitutore di Cesare Alberico, giovane rampollo della famiglia dei marchesi Lucini. Dopo il 1770 si ritrovò in ristrettezze economiche, alle quali cercarono di porre parziale rimedio, con aiuti finanziari, sia il governo austriaco di Maria Teresa sia quello della Napoleonica Repubblica Italiana. L'imperatore pochi anni prima della morte lo nominò membro dell'Istituto Nazionale. Modesto e caritatevole, visse in povertà, rifiutando doni e onori, ammirato e stimato per la sua vita esemplare. Oltre al *Cicerone*, scrisse le *Rime giocose satiriche e morali* (voll. X, Agnelli, Milano 1775-1802), gli *Epigrammi greci* (trad., Agnelli, Milano 1786) e le *Favole esopiane* (voll. VII, Gio. Battista Bianchi regio stampatore, Milano 1779-1788).

¹ Composta di XXXIII canti e pubblicata a Milano in due tomi per i tipi della stamperia Agnelli.

² Sui viaggi a Roma e a Colonia vd. gli studi di A. ARULLANI: *Ricerche sulla cronologia dei viaggi di G. C. Passeroni*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», XI, III, 1906; ID., *Ancora sui viaggi di G. C. Passeroni*, in «Fanfulla della Domenica», 17 novembre 1907; ID., *Giancarlo Passeroni in Germania*, in «Rivista d'Italia», novembre 1909, pp. 669-693; ID., *Il viaggio a Roma di un abate del Settecento*, in «Nuova Antologia», 1^o ottobre 1910, pp. 387-400. Vd. anche L. PICCIONI, *Quando G. C. Passeroni fu a Roma?*, in «Fanfulla della Domenica», 29 settembre 1907-e ID., *Ancora su G. C. Passeroni*, in «Fanfulla della Domenica», 8 dicembre 1907.

³ G. ROSSI, *Appunti sulla composizione e pubblicazione del «Cicerone»*, in *Varietà letterarie*, Zanichelli, Bologna 1912, pp. 189-279.

⁴ A. ARULLANI, *Giancarlo Passeroni in Germania* cit., p. 672.

⁵ Sulla biografia di G. PASSERONI vd.: G. G. SCOTTI, *Elogio di G. C. Passeroni*, Feraboli, Cremona 1810. I volumi consultati non riportano la data di pubblicazione, tuttavia diverse schede bibliografiche segnalano come data di edizione il 1804, altre il 1810; alcuni riferimenti in nota alla stampa del 1804

del 1745, infatti, l'abate scriveva che stava tornando a Milano e si era fermato a Civitavecchia, dove era stato accolto calorosamente da «un cortesissimo signore» lamentando «la perdita che ho fatto in lasciar Roma» in quanto sarà sempre afflitto dal rimpianto di non essersi trattenuto più a lungo con Scarselli nella capitale e di non essere più riuscito a tornare nella città eterna. Il 16 giugno, come testimonia un'altra lettera, era tornato definitivamente a Milano.⁶ Che Passeroni avesse compiuto un secondo viaggio romano, come alcuni sostengono, non è probabile: nel X volume delle *Rime* stampato nel 1802, infatti, ci sono due capitoli⁷ in cui il poeta si rivolge all'abate N.N.⁸ affermando di essersi fermato solo pochi giorni a Firenze –

(vd. p. 10) mi hanno fatto propendere per una data successiva al 1804; *Della vita e degli scritti dell'ab. G. C. Passeroni*, Rivolta, Milano 1822. Brevi notizie e non sempre esatte si trovano in A. LOMBARDI, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII*, vol. III, Camerale, Modena 1829, pp. 345-348; *Biografia universale antica e moderna*, vol. XLIII, Missiaglia, Venezia 1828, pp. 63-65; E. DE TIPALDO, *G. C. Passeroni in Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del sec. XVIII e de contemporanei*, vol. VII, Alvisopoli, Venezia 1840, pp. 277-280; G. CARCANO, *G. C. Passeroni in Memorie di grandi*, Carrara, Milano 1869. Più ampiamente, ma sempre attingendo da Scotti, parla della biografia passeroniana C. UGONI, in *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, commentario di G. B. CORNIANI, C. UGONI, S. TOCOZZI, vol. V, Torino 1855, pp. 156-176. Rilevante il contributo di G. CARDUCCI, *L'Accademia dei Trasformati e G. Parini*, in «Nuova Antologia», 16 aprile - 1° maggio 1891 poi in ID., *Opere*, vol. XIII, Zanichelli, Bologna 1903, pp. 53-126 e di G. BONFIGLIOLI, *Un amico del Parini: G. C. Passeroni nel I° centenario della sua morte*, in «Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e lettere», serie II, vol. XXXVII, pp. 102-120, Hoepli, Milano 1904.

⁶ «Vi dirò dunque soltanto che sono alla perfine giunto a Milano». Lettera a Scarselli inviata da Milano e datata 16 giugno 1745.

⁷ G. PASSERONI, *Rime*, tomo X, Agnelli, Milano 1802, pp. 45-55.

⁸ Dai molti riscontri effettuati, ritengo, pur con i legittimi dubbi del caso, che l'abate N.N., destinatario dei due *Capitoli* del tomo X delle *Rime* di Passeroni, possa essere associato alla figura di Francesco Antonio Zaccaria (Venezia 1714 - Roma 1795). È molto probabile, infatti, che Passeroni avesse intrecciato rapporti con Zaccaria (si ricorda, tra l'altro, che entrambi furono membri della Compagnia di Gesù), in considerazione del fatto che quest'ultimo seguì la vicenda letteraria del poeta, dedicando al *Cicerone*, negli «Annali letterari d'Italia» (*Che seguirono dal '62 al '64* l'anonima *Storia letteraria*, nata del 1750, nella quale intendeva trasferire in Italia l'esperimento dei *Mémoires de Trévoux*), una recensione, nella quale affermava che l'abate avesse «voluto sotto l'ombra di quel grande uomo darci del suo un sistema d'educazione della gioventù e per le civili maniere, e per costumi, e per gli studi [...] onde un sodissimo tratto di morale ne sembra condito con le dolcezze tutte della poesia per renderlo così agli schifi palati dilettevole e soave». Sulle digressioni, Zaccaria osservava che Passeroni si allontanava «dal suo soggetto apparente, ma non dal vero», aggiungendo che nel poema si potessero apprezzare «bellissimi quadri del costume moderno la cui moltitudine e varietà diletta moltissimo». Egli condivideva, inoltre, del Passeroni, alcuni ammonimenti rivolti alle donne, ritenendo che nonostante i «molti e replicati avvisi e conforti, e perché emendate esse, si leva ancora la massima parte de' mancamenti degli uomini» («Annali letterari d'Italia», vol. I, Modena 1762, pp. 74-75). Sulla base di questi e di altri dati raccolti si ritiene possibile l'identificazione dell'anonimo destinatario con l'abate Zaccaria, il quale cominciò a pubblicare in forma anonima i primi scritti, polemizzando con il *De superstitione vitanda* di Ludovico Antonio Muratori. Come dimostra lo studio di Negruzzo (*The Effectiveness of an Anonymous Pen: The Experience of the Jesuit Polemicist Francesco Antonio Zaccaria*, in «The Catholic Historical Review», vol. 107, no. 3, summer 2021, pp. 349-362: in particolare vd. pp. 350-351), in età moderna, l'anonimato consentiva di utilizzare più liberamente toni aggressivi e polemici e non di rado costituiva un mezzo di debutto sulla scena letteraria, poiché dava sicurezza

probabilmente durante il viaggio di andata verso Roma dato che al ritorno passò per la via della maremma – e di non esservi più potuto tornare; si duole inoltre anche di non essere riuscito a comporre a Roma il suo *Cicerone*, come sarebbe stato auspicabile, provando nostalgia per il suo troppo breve soggiorno.

Se come in Roma quasi origin ebbe
il mio lungo poema, in Roma ho detto
che l'estro in sen destommi o almen l'accrebbe,

così in Roma condotto a bel diletto
lo avessi al fin nell'età mia fiorita,
sarìa forse men rozzo ed imperfetto.

E col largo favore e coll'aita
del luogo e degli amici, avrebbe avuta
il Cicerone mio più lunga vita.⁹

Sebbene sia accertato il ritorno di Lucini a Roma nel 1748, è improbabile che Passeroni l'abbia seguito. Dai vari riscontri eseguiti si deduce che nel 1745, anno del viaggio romano, non aveva composto molto del *Cicerone*, se non un abbozzo dei primi due canti.¹⁰ Né è possibile trarre conclusioni contrarie, ipotizzando che agli Arcadi

a scrittori giovani e di prima esperienza. Successivamente, l'abate continuò a pubblicare spesso in forma anonima o ricorrendo a qualche pseudonimo (Domenico Tabacco, Ferdinando Valdesio), entrando in polemica con autori a lui contemporanei. Un ampio elenco della sua produzione (anonima e non) è offerto da Luigi Cuccagni in appendice al suo profilo biografico (vd. L. Cuccagni, *Elogio storico, o sia breve storia della vita dell'abate F.A. Z., già individuo della soppressa Compagnia di Gesù*, in *Supplemento al Giornale ecclesiastico di Roma*, Stamperia di Giovanni Zempel, Roma 1796, vol. 8, pp. 193-352).

⁹ Ivi, p. 70. Nella trascrizione dei testi ho limitato gli interventi alle seguenti modifiche: distinzione secondo l'uso moderno di *u* e *v*, *s* da *f*; si sono separate o unite le parole secondo l'uso moderno; abolizione di qualche rara *h* etimologica; conservazione delle forme analitiche nelle preposizioni articolate e negli avverbi; nel registro delle doppie e delle scempie sono state conservate le oscillazioni tra scempie e geminate imputabili alla concorrenza di forme diverse, anche più o meno culte, o a incertezza nell'adozione del rafforzamento nell'univerbazione o ancora a oscillazioni comuni nell'uso del tempo. Nella punteggiatura si è cercato, con opportuni interventi aggiuntivi, soppressivi e di modifica relativi all'uso di oggi, di raggiungere una soluzione di equilibrio fra il doveroso rispetto dell'interpunzione originale e le esigenze di una lettura moderna. Si è usato il segno dell'apocope e dell'accento per distinguere omografi il troncamento di aggettivi, verbi, preposizioni articolate, sostantivi, con il secondo si è distinto: *se* (cong.) da *sé* (pron.), *ne* (pron.) da *né* (cong.) etc.; si è disaccentato qualche monosillabo per il quale il moderno uso grafico non richiede l'accento. L'indicazione dei numeri di pagina segue la numerazione originale che è progressivamente corretta.

¹⁰ A tal proposito, cfr. anche G. Rossi, *Appunti sulla composizione e pubblicazione del «Cicerone»* cit., pp. 212-213.

Passeroni avesse letto diversi canti del poema, se ci affidiamo anche a quanto Baretti scrive presumibilmente nel 1740 (Rossi insiste sul ritardare di qualche anno la datazione di questo capitolo) rivolgendosi a Vettori,¹¹ senza considerare che secondo la citata biografia passeroniana di Bonfiglioli, l'autore viene definito «vecchio Trasformato» nel 1745, ma in quell'anno aveva solo 32 anni e l'Accademia dei Trasformati era stata ricostituita due anni prima, nel 1743, dal conte Imbonati.

Il testo si struttura in endecasillabi piani, secondo lo schema a rime incatenate della terzina dantesca (ABA BCB CDC), ponendo il luogo di riferimento in rima interna ripetuta ai vv. 1-2 e specchiata in prima versale nei vv. 1-4. Il suono caratteristico della velare posteriore (*o*), dominante nella parola della città (Roma), è anticipata nell'attacco del primo verso e largamente espansa nella distensione delle terzine. Elementi che sottolineano l'arguzia di un autore il quale, pur non potendo essere annoverato tra gli autori massimi del tardo Settecento, testimonia il *modus operandi* ancora imperante, come già dichiarato in precedenza, in un'epoca che cominciava a voltare le spalle agli schemi poetici che avevano dominato il piano lirico per molti secoli. Interessante si rivela, quindi, la sua posizione all'interno del dibattito settecentesco e lo sguardo attento sulla città capitolina, meta ricercata dei viaggiatori del secolo XVIII ed espressione massima della latinità, a cui il *Cicerone* di Passeroni si ispirò. Felice intuizione, infine, si rileva il richiamo rimico del v. 9 con l'*incipit* della *Commedia (vita)*.

A rafforzare la convinzione che, tornato da Roma nel 1745, i canti abbozzati fossero soltanto due, interviene un'altra lettera indirizzata a Scarselli il 4 agosto dello stesso anno, in cui il poeta dichiara in modo esplicito che quando si trovava a Roma aveva composto solo i primi due canti, ritoccati e ampliati, rispettivamente con 19 e 20 ottave, nel luglio del 1745 e ricopiati il mese successivo: «lo ne ho inserite 19 o 20 tra il primo e il secondo canto, i quali sto ricopiando, sicché risparmiare i vostri rimbrotti a miglior occasione. Di nuove io non mi diletto gran fatto, perché di cento ve n'è una vera per disgrazia. Presentemente non v'è cosa di rilievo».

Leggendo le successive lettere di quell'anno si apprende che alla fine del 1745 Passeroni aveva completato i primi quattro canti, cominciando a lavorare al quinto, prima di fermarsi nella composizione per dichiarati problemi alla vista, fino al 21 febbraio 1748, data di una lettera all'amico Scarselli in cui descriveva il suo malessere e la sua malinconia per la distanza da Roma come impedimenti insormontabili

¹¹ «[...] Costui ha in testa molta invenzione: / sta servendo un poema intitolato / «Vita di Marco Tullio Cicerone». / Il poema non è che cominciato, / ma se al principio corrisponde il fine / si renderà nel mondo segnalato, / pieno sarà di cose pellegrine, / ché questo prete ha molto intendimento / e rime sdrucchiolevoli e latine. [...]», G. BARETTI, *Poesie*, Campana, Torino 1750, p. 31.

all'avanzamento della scrittura: «Voi mi domandate nuove del mio *Cicerone*, ed io non posso, che darvele cattive; mentre una lunga, ed amena villeggiatura, ed in appresso una mia indisposizione, e dopo questa una cicalata, che ho dovuto fare per la nostra Accademia sono state cagione, che per più mesi ne ho interrotto affatto il lavoro; bene spero di riprenderlo quanto prima, e di mettermici, come suol dirsi, coll'arco della schiena, ma non so con qual esito, poiché l'aria di Milano, per far versi non è buona come l'aria di Roma. Oltre che temo di alcune brighe domestiche, le quali mi potrebbero forse distogliere affatto dalla poesia».

Nell'aprile del 1748 Passeroni era riuscito a comporre i primi nove canti, ma nel giugno di quello stesso anno, dopo aver pensato di dare alle stampe i primi dieci canti, annuncia di voler cancellare tutto e ricominciare daccapo.¹² Seguono sette anni di vuoto nella corrispondenza¹³ fino alla data del 20 settembre 1755 in cui si annuncia l'imminente pubblicazione della prima parte del poema,¹⁴ al quale aveva dato l'*imprimatur* il 30 luglio di quello stesso anno. L'opera ricevette un'accoglienza molto positiva, a tal proposito, basterebbe menzionare l'epistola in versi di Baretti in cui si ricorda l'entusiasmo che la pubblicazione aveva sollevato a Roma e non di meno la prosa inglese dello stesso Baretti in cui l'opera viene raccomandata agli stranieri: «Io credo bene di raccomandare la lettura di questo poema ai forestieri che bramano conoscere le usanze e i costumi d'Italia».¹⁵ Molte accademie lo reclamarono come socio (oltre agli Arcadi, gli Infecondi di Roma, i Fluttuanti di Comacchio e gli Affidati di Pavia) e nel 1758 il rettore dell'Università di Pavia gli offrì una cattedra che il poeta rifiutò. Sia Paggi che Stelletti, inoltre, ricordano le lodi che la prima parte del *Cicerone* ricevette da Rousseau nel *Journal encyclopedique di Bouillon*.¹⁶ Tuttavia, nessuno dei due fornisce informazioni sul numero e sull'anno della rivista che dovrebbe contenere la recensione a Passeroni – Paggi ammette di non aver potuto consultare la rivista, mentre Stelletti asserisce che l'informazione proviene direttamente dal canto XX della II parte del *Cicerone*. Nel canto citato, però, compare solo un generico riferimento a lettere di plauso ricevute dalla Toscana e dalla Francia: «Io dico che il gentil chiaro Soresi / per animarmi all'opra, spesso

¹² «Ora passo [...] al mio *Cicerone*, il quale va innanzi alla foggia dei gamberi: mentre giunto che sono stato al nono canto ho voluto rivedere i già fatti, e tante cose in essi mi son dispiaciute, che mi son posto a dar loro nuova fora, e gli ho talmente scambussolati, e intricati, che ora altro non sono che *rudis indigestaque moles* e non ci vorrà poco a ritrovare il bandolo di quella arruffata matassa». Lettera a Scarselli inviata da Milano e datata 5 giugno 1748.

¹³ A tal proposito, cfr. anche G. ROSSI, *Appunti sulla composizione e pubblicazione del «Cicerone»* cit., p. 225.

¹⁴ Ristampato a Venezia secondo i tipi del Remondini nel 1756 e nuovamente nel 1764.

¹⁵ G. BARETTI, *Opere*, vol. VI, Pirotta, Milano 1818, p. 82. (Trad. di G. Rossi).

¹⁶ S. PAGGI, *Il Cicerone di G. C. Passeroni* cit., p. 296: «Fra i francesi il Rousseau ne disse parole d'encomoio nel *Journal encyclopedique di Bouillon*, che non mi fu possibile consultare; ma è da credere a quanto il nostro abate ce ne fa intendere».

spesso / lettere ora toscane, ora francesi / mi fa vedere dell'uno e l'altro sesso, / da cui con somma frega sono attesi / i tomi intorno a' quali or mi son messo / a lavorar coll'arco della schiena, / tal ché vo sempre a letto dopo cena» (ott. 24, p. 66).¹⁷ Un riferimento maggiormente puntuale alla recensione di Rousseau è invece presente nel II canto del III tomo nelle ottave 60, 61 e 62:

Leggete quel che del mio Cicerone
è scritto nel giornale modanese
e in quell'altro, che stampasi in Buglione:
italiano è l'un, l'altro è francese;
e dite poi, Signori, se ho ragione
di ringraziar chi mi fu sì cortese
di lode, e se son degno di perdono,
quando mi stimo altr'uom da quel ch'io sono.

Leggete que' paragrafi amendue,
l'un ne favella in forma assai concisa,
l'altro v'impiega una facciata o due,
ma l'uno e l'altro lo commenda in guisa
che se altre volte mi stimava un bue,
benché non ne portassi la divisa,
ora che letto l'uno e l'altro Tomo,
quasi quasi mi par d'essere un uomo.

Sien dunque ringraziati, e benedetti
Monsù Rousseau col Padre Zaccaria,
che hanno fatto, occultandone i difetti,
sul libro mio sì bella diceria:
sia con lor ringraziato anche il Baretti,
che favellando ei pur dell'opra mia,
come a un amico appunto si conviene,
ne ha detto poco male e molto bene.

Nella mia personale consultazione delle annate 1756-1793 della rivista, presso la Bibliothèque Nationale de France, è stata trovata nel numero del I° agosto 1763, alle pp. 149-150, una breve recensione del I volume del Cicerone che riporto di seguito, nella quale Rousseau afferma di apprezzare la delicatezza del tono satirico

¹⁷ F. STELLATELLI, *Giancarlo Passeroni*, Dellisanti, Bardella 1907, pp. 17-18.

passeroniano e la sua profonda conoscenza dell'animo umano, augurando ai futuri volumi del poema il medesimo successo:

Ce premier tome a paru il y a déjà quelque temps; mais il avoit échappé aux soins que nous nous donnons pour faire connoître les ouvrages nouveaux. C'est une fatyre fine & délicate des moeurs du temps & des vices du jour que l'on regarde comme des vertus, graces à la dépravation du siècle. Ce premier volume annonce beaucoup d'esprit & de grandes connoissances du coeur humain, & si l'ouvrage se soutient sur le même ton, il aura certainement le plus grand succès.¹⁸

Diversamente, ampiamente attestati sono i rapporti tra il poeta milanese e Lorenzo Sterne,¹⁹ il quale confessò a Passeroni durante un incontro avvenuto nell'estate del 1765, presso palazzo Firmian a Milano, che il suo *Tristram Shandy* era stato modellato e disegnato sul *Cicerone*: Sterne sarebbe rimasto affascinato soprattutto dal modo di procedere della narrazione passeroniana e dal numero cospicuo di digressioni, che nel romanzo avrebbero assunto toni comici originali. Il riferimento è riportato nella biografia di Passeroni pubblicata nel n. 9 del *Parnaso italiano*: «Lorenzo Sterne, a cui parecchi Italiani credono che il *Cicerone* di Passeroni suggerisse l'idea del *Tristram Shandy* (come anche dissero che l'*Adamo* del Milanese G. B. Andreini avesse fatta nascere in Milton quella del *Paradiso Perduto*), recatosi a Milano, ed incontrato avendo l'abate Passeroni in casa del conte di Firmian, gli dimostrò, nel modo più lusinghiero, la stima che sentiva pe' suoi talenti, ed il piacere cui provava di far con lui conoscenza. Giudicando troppo leggermente, da quanto accade in Inghilterra, che l'edizione del *Cicerone* dovuto avesse arricchirne l'autore, gli domanda quanto gli ha fruttato»;²⁰ e Passeroni gli risponde con una pacifica semplicità che «per anche non ha molto spacciata tale edizione», ma è *in primis* lo stesso poeta a ricordarlo all'interno della terza parte del poema con un tono connotato da sincero autocompiacimento:

E già mi disse un chiaro letterato

¹⁸ L'intestazione della recensione è la seguente: «Il Cicerone, &c. C'est-à-dire, Cicéron, Poème par M. Jean Charles Passeroni. Tom. I. A Venice, chez Remondini, & se trouve à Florence chez Pelagalli, avec cette épigraphe. *Non semper ea sunt quo videntur: decipit frons / prima multos*».

¹⁹ Sul rapporto tra Sterne e Passeroni vd. G. B. Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzi e romanzieri del Settecento*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 22-23; L. TOSCHI, *Foscolo e altri 'Sentimental Travellers' di primo Ottocento*, in G. Mazzacurati (a cura di), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 90-120.

²⁰ Introduzione a G. PASSERONI, *Il Cicerone*, Collezione Il Parnaso n.9, Antonelli, Venezia 1851, p. XII.

inglese, che da questa mia stampita
 il disegno, il modello avea cavato
 di scriver in più tomi la sua vita,
 e pien di gratitudine e d'amore
 mi chiamava suo duce e protettore.²¹

Tuttavia, è difficile stabilire se le lodi di Sterne riportate da Passeroni siano frutto di cortesia o di convinzione, tant'è che Rabizzani, insieme ad altri, ritiene che tra le opere non ci sia nessuna effettiva analogia e dunque che l'affermazione dell'autore inglese fosse basata su un generico atto di gentilezza nei confronti del suo interlocutore²². Effettivamente, come dimostra anche Bertoni, sebbene in entrambi sia innegabile la presenza delle digressioni, dunque la volontà di deviare dalla narrativa tradizionale, l'utilizzo è radicalmente diverso: nel romanzo di Sterne la digressione scardina la regolarità dell'andamento narrativo poiché è imprevedibile sul piano logico e temporale, aprendo a nuove forme del racconto, in Passeroni è solo costante interruzione del filone narrativo principale (la vita di Cicerone), che viene messa in pausa in favore del costante ed eccessivo inserimento degli strali satirici e della critica alla contemporaneità, soprattutto nelle prime due parti del poema.²³

Dalle lettere successive all'amico Scarselli apprendiamo la difficoltà di Passeroni nel proseguire con la stesura della seconda parte del poema: agli impedimenti emotivi e di circostanza, intervenne anche la necessità della partenza per la Germania, sempre a seguito di mons. Lucini, come annunciato in una lettera del 5 dicembre 1759 e come ribadito nelle *Rime*: «[...] se il ciel m'aita, / quest'opera che or dorme un alto sonno / pur si vedrà quando che sia finita. / Due cose a un tempo sol far non si ponno [...] / lasciamolo, se dorme, riposare / l'alto oratore, che spero fermamente / che si desterà poi: basta campare»²⁴. Pur all'interno di un incedere discorsivo, va evidenziata ancora una volta l'arguzia della costruzione rimica che dona al testo un andamento cadenzato, unendo i temi di un racconto con risvolti popolari ([...] *dicea mio nonno*) alla sagacia della versificazione. Si noti, infatti, il suono ripetuto della sibilante (s), ben amalgamato con i sintagmi che precedono la rima *ita*, largamente diffusa nella struttura dei versi adiacenti, oppure, i rinvii quasi rimici in 6^a e in 4^a

²¹ Cic., p. III, c. XVII, ott. 122, p. 470.

²² G. RABIZZANI, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Formiggini, Roma 1920, pp. 29-31.

²³ C. BERTONI, *Poema, gazzetta, romanzo: il Cicerone di Giancarlo Passeroni*, in M. Palumbo, A. Saccone (a cura di), *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, Consorzio Editoriale Fridericiana, Napoli 2020, pp. 187-220 (vd. in particolare le pp. 187-189).

²⁴ Capitolo al Bassani, scritto da Colonia. G. PASSERONI, *Rime*, tomo I, Agnelli, Milano 1775, p. 139.

(zufolar:orator), con ripresa fonica nella sillaba che li precede. Molti potrebbero essere gli esempi, ma non va trascurata, a mio avviso, la sapienza stilistica del Passeroni che riflette in pieno il gusto di quel pubblico ancora legato alla tradizione poetica formale del secolo XVI.

L'esperienza di viaggio fu disastrosa: ancora dalle *Rime* apprendiamo che Passeroni tornò a Milano prima del termine dell'incarico di Lucini (che durò sette anni, a fronte dei probabili 14/15 mesi di permanenza del nizzardo) e che non riuscì in nessun modo a godere del soggiorno a Colonia. Nei nove anni successivi la corrispondenza con Scarselli si dirada e si apprende dalla lettera del 20 settembre del 1769 che Passeroni ha dato già alle stampe la seconda parte del *Cicerone* (tomi III e IV), che viene pubblicata prima a Milano presso la stamperia Agnelli nel 1768 assieme alla ristampa della prima parte e poi a Bassano (Remondini, 1770).

Da una nuova epistola di Passeroni a Scarselli datata 11 novembre 1769 emerge l'apprezzamento sincero dell'amico per la seconda parte del poema che motiva l'autore a concludere finalmente l'opera e a comporre una terza parte. L'invito fu accolto e nel 1773 a Milano, presso i tipi di Agnelli, viene stampato il primo volume della terza parte (tomo V), mentre nel 1774, sempre a Milano presso Agnelli, viene pubblicato il secondo volume della terza parte (tomo VI). Nel 1775 l'intero poema in sei tomi viene stampato a Bassano, presso i tipi di Remondini, per un totale di 101 canti. Passeroni, sfiancato ma cosciente di essere giunto al termine dell'immane impresa letteraria, non mancherà di tradurre in versi la sua fatica all'amico bolognese: «Il Cicerone mio che qualche volta / la pazienza rinnegar m'ha fatto» è ormai compiuto, nonostante «m'avea poi quasi fatto dar di volta / il tristo umor, compagno di chi chiama / la rima, ed ella intanto non lo ascolta».²⁵

Per una lettura del canto I del Cicerone

Lo studio del *Cicerone* risulta essere uno strumento utile a rappresentare il contesto culturale milanese del Settecento:²⁶ attraverso il poema è infatti possibile cogliere direttamente l'atmosfera culturale di un'epoca, come già indicato dallo studio

²⁵ G. PASSERONI, *Rime*, tomo I cit., p. 43.

²⁶ Per ulteriori informazioni bibliografiche si deve ricorrere a F. STELLATELLI, *Giancarlo Passeroni* cit.; S. PAGGI, *Cenni biografici*, in *Il «Cicerone» di Giancarlo Passeroni*, Lapi, Città di Castello 1912, pp. 7-9; ID., *Giancarlo Passeroni: saggio biografico*, in «Bollettino dell'Associazione Oriundi Savoiani e Nizzardi italiani», 1913; ID., *Un pedagoga ignoto (Giancarlo Passeroni)*, in «Rivista pedagogica», VII, 5, 1914; L. PICCIONI, *Quando Gian Carlo Passeroni fu a Roma*, in ID., *Appunti e saggi di storia letteraria*, Giusti, Livorno 1921, pp. 107-120; C. A. VIANELLO, *La giovinezza di Parini, Verri e Beccaria*, Baldini e Castoldi, Milano 1933, pp. 251-253. Qualche informazione biografica si trova anche in G. BEZZOLA, *I trasformati*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, II, Cultura e società, il Mulino, Bologna 1982, pp. 355-363; G. GASPARI, *Accademici e letterati verso l'età nuova*, in *L'Europa*

di Gaspari: «Grazie al suo acuto spirito d'osservazione e alla gentile arguzia morale, Passeroni poteva, più di una volta, imbattersi naturalmente in alcuni dei grandi temi discussi nei circoli filosofici e diventare egli stesso portavoce di un giudizio illuminato».²⁷

Il *Cicerone*, come affermato esplicitamente dall'autore, si inserisce nella tradizione dei poemi eroicomici, tratti dalle biografie di personaggi storici famosi, come *La vita di Mecenate* di Cesare Caporali, una parodia degli eventi politici dal momento della morte di Cesare fino all'ascesa al potere di Ottaviano, pubblicata nel 1604. Le fonti da cui ha attinto per ricavare le informazioni sulla vita di Cicerone sono da un lato la *Vita di Cicerone* di Plutarco, gli scritti dello stesso Cicerone, ma anche la *Storia della vita di M. Tullio Cicerone* di Conyers Middleton, tradotta da Giuseppe Maria II nel 1748, opera in cinque tomi dedicata a Bernardo Tanucci.²⁸ Per quanto riguarda invece i modelli a cui Passeroni si è sicuramente ispirato, vanno ricordati Burchiello, per quel che concerne la popolarità e la forma umile ma spigliata dei componimenti; Berni, soprattutto per la tendenza alla narrazione ridondante, all'uso di latinismi, alla frequenza di allusioni critiche a poeti e filosofi antichi, alle frequenti confessioni della propria incapacità e allo spregio dei propri scritti; infine, sicuramente conosceva la tradizione secentesca che vedeva nel bresciano Bartolomeo Dotti uno dei rappresentanti dell'area milanese. Con Berni Passeroni condivide anche la scelta linguistica basata sull'uso di un toscano non affettato che però spesso tende alla trascuratezza nel nizzardo, nonché all'incursione di lombardismi e dialettismi. Altri modelli cinquecenteschi, per quel che concerne le allusioni a fatti o personaggi mitologici, biblici, storici e il richiamo all'autorità o all'esempio dei grandi scrittori antichi, sono Della Casa, che nel *Capitolo del Martello*, ammonisce attraverso espedienti retorici a non cadere nella trappola amorosa; Molza che nel *Capitolo Dell'insalata* alterna citazioni erudite all'invocazione di divinità classiche, personaggi dell'antichità, ma soprattutto immagini, personaggi biblici e Dolce per un analogo procedimento nel suo *Capitolo Del naso*. Con Firenzuola, invece, Passeroni ha in comune l'allontanarsi dall'argomento perdendosi in digressioni, quasi fosse una scelta indipendente dalla volontà dell'autore, trascinato da una forza esterna, come accade nel *Capitolo II Dello sputo*, in cui vi è una *excusatio* particolarmente evocativa in tal senso:

riconosciuta. Anche *Milano accende i suoi lumi (1706-1796)*, Cariplo-F. Motta, Milano 1987, pp. 315-337: 323-331.

²⁷ G. GASPARI, *Accademici e letterati* cit., p. 329. Nelle storie generali della letteratura Passeroni viene citato in T. CONCARI, *Il Settecento*, Vallardi, Milano s. a. e in M. LANDAU, *Geschichte der italienischen Literatur in achizehnten Jahrhundert*, Felber, Berlino 1889. Un capitolo in appendice viene a lui dedicato da G. CARETTI in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 48, *Giuseppe Parini, Poesie e prose. Con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di G. Caretti, Ricciardi, Milano-Napoli 1951, pp. 763-779.

²⁸ *Cic.*, p. III, c. XVII, ott. 119-120, p. 469.

«io son sopra a un cavallo che non à freno, / e spesso mi trasporta ov'io non voglio»²⁹ (vv. 133-134). Modelli secenteschi invece posso riferirsi a Puricelli per la satira pubblica e di ispirazione civile, Fagioli per le censure minute e prolisse, Lippi dal cui poema *Malmantile* (definito nel *Cicerone* «lepido e gentile»³⁰) Passeroni riprende – oltre all'invettiva contro le donne – la similitudine di una pozzanghera fatta con della mota dai bambini e forse l'idea della galleria di cose rare che Cicerone visita a Siracusa, e Forteguerra, autore del *Ricciardetto*, con cui Passeroni condivide diverse attinenze circa la materia della satira.³¹ Il poema passeroniano, pertanto, si inserisce in un genere consolidato che rimane vivo ancora nella seconda metà del Settecento: questa produzione include poemi e soprattutto poemetti legati alla tradizione piacevole dei secoli XVI e XVII, spesso caratterizzati da intenzioni più o meno velatamente satiriche.³²

La scelta metrico-stilistica del Passeroni va inserita, pertanto, all'interno di un filone ben definito della tradizione satirica. Non vanno trascurati, però, alcuni aspetti significativi della lirica precedente che determinano le novità stilistiche basilari dell'ottava passeroniana. Nel corso del Seicento, ad esempio, il poema eroicomico opta per lo stesso metro della tradizione epico-cavalleresca, alla quale strizza l'occhio in maniera parodica, svuotandoli dei modi di comunicazione e di rappresentazione del mondo delle corti rinascimentali. Nel Settecento, invece, si comincia a notare un nuovo uso dello stile versificatorio: alla ripresa del poetare cinquecentesco, al quale molti componimenti di stile elevato si ispirano, comincia a diffondersi la satira sentenziosa e quella del «biografismo didascalico».³³ Passeroni si presenta sulla scena lirica riprendendo e, nello stesso tempo, anticipando il modo nuovo di poetare in chiave satirica, con l'introduzione di continue divagazioni nella struttura poematica che esercitano un'importante fascinazione sui lettori a lui contemporanei. Egli, inoltre, adotta un procedimento narrativo che si pone in antitesi al canone

²⁹ F. BERNI, *Il primo libro delle opere burlesche*, Giovanni Pickard, Londra 1721, p. 400.

³⁰ *Cic.*, p. III, c. XXVII, ott. 23, p. 259.

³¹ Oltre alla critica delle donne, la critica letteraria con precetti di arte e stile, l'allusione a personaggi eroici, la consuetudine di rivolgersi agli uditori, il parlare di sé, i riferimenti al manoscritto ritrovato, l'assenza di aspettative e di promesse al lettore. Cfr. S. PAGGI, *Il Cicerone di G. C. Passeroni* cit., pp. 30-34.

³² Come avviene, ad esempio, nel caso de *Il bastone miracoloso* di Lorenzo Pignotti (pubblicato postumo nel 1831) e de *La giornata villereccia* di Clemente Bondi (del 1773). Cfr. M. C. TARSÌ, «E perché son con Socrate d'avviso, / che 'l rider giovi spesso alle persone»: la satira di costume nel «Cicerone» di Giancarlo Passeroni, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017 a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, p. 459.

³³ Sul tema cfr.: L. BELLOMO, *Metrica e generi letterari: vicende dell'ottava fra Sei e Ottocento*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019 a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore Roma 2021, in particolare le pp. 5-7.

consueto, pur rispettando, in larga parte, i procedimenti retorici tradizionali nelle costruzioni fonico-ritmiche del verso. Meno nuovo, invece, si rivela l'utilizzo dei toni sentenziosi e della capacità di amalgamare note di costume o elementi legati all'attualità al linguaggio burlesco.³⁴

Passeroni, rientrando in un *topos* letterario di lunga tradizione, afferma di seguire un antico manoscritto caldeo di un certo Giambartolommeo, traducendolo e trasponendolo in versi. Tuttavia, lo scopo principale dell'opera sono le divagazioni, poiché, per evitare il rischio di risultare troppo «secco», l'autore aggiunge «diversi episodi» di sua ispirazione, pur mantenendo, a suo dire, il pieno rispetto della verità storica, che invece nei fatti viene spesso convertita in anacronismi, finalizzati al diletto degli ignoranti³⁵ e alla creazione poetica di quadri del costume moderno («E mi sono studiato in tutti i modi / in primis di non dir qualch'eresia, / e poi di non mischiare fra le lodi / di Cicerone una sola bugia: / v'ho posto sol del mio certi episodi / per ornamento della poesia, / ma nell'essenziale io non v'ho aggiunto, / per dir così, né virgola, né punto»³⁶).

Nel primo canto il poeta rende noto l'intento dell'opera, subordinato alla narrazione poetica delle imprese di Cicerone, uomo di nobili virtù e dunque esempio da proporre e imitare e quindi da contrapporre ai vizi presentati sempre attraverso un satireggiare vago e mite in cui la massima oraziana dell'*utile et dulci* sia in equilibrio.³⁷ Passeroni si preoccupa dunque di rallegrare gli uditori ma anche di trattare in *honesto* modo le scabrose abitudini dei suoi contemporanei, al fine di raggiungere anche il lettore incolto, ma senza ricercare il riso volgare. Dal punto di vista formale le sue scelte vengono apertamente dichiarate: pur seguendo il vocabolario della Crusca e pur utilizzando il rimario,³⁸ non rinuncerà all'utilizzo dei lombardismi³⁹ né si preoccuperà di utilizzare la medesima rima nello stesso canto («se ascoltate / talvolta replicar nel canto stesso / la stessa rima, è bene, che sappiate,

³⁴ Sullo stile e i toni parodici della satira precedente, cfr. L. MONTELLA, *La poesia satirica di Bartolomeo Dotti*, in *Nuovi studi su autori e testi di letteratura italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Edisud, Salerno 2017, pp. 89-102; Ivi, *Il Seicento eroicomico: La Secchia rapita di Alessandro Tassoni (I canto)*, pp. 57-71.

³⁵ *Cic.*, p. I, c. XVIII, ott. 11-12, pp. 3-4.

³⁶ Ivi, c. I, ott. 80, p. 25.

³⁷ Il classicismo razionalista di Orazio fu un modello di riferimento fondamentale per la letteratura tra Cinquecento e Settecento. La lettura dell'*Ars poetica*, in particolare, indirizzò per almeno due secoli il gusto poetico nazionale ed internazionale: direttamente al testo oraziano si ispira l'*Art poétique* di Boileau (1674), manifesto del classicismo francese (ed europeo). Ancora a metà del XVIII secolo Parini concludeva una delle sue odi di maggior impegno civile (*La salubrità dell'aria*) con versi che riecheggiavano il precetto oraziano di *miscere utile dulci*: «Va per negletta via / ognor l'util cercando / la calda fantasia / che sol felice è quando / l'utile unir può al vanto / di lusinghevol canto». Cfr. anche W. BINNI, *Il Settecento letterario*, Il ponte editore, Firenze 2016.

³⁸ *Cic.*, p. I, c. I, ott. 15, p. 8.

³⁹ Ivi, c. I, ott. 79, p. 24.

/ che farlo in coscienza m'è permesso, / che una cosa non è delle vietate: / e Lodovico Dolce so, che usava / di replicarla nella stessa ottava») perché, per sua stessa candida ammissione, gli piace troppo sentirla replicare e inoltre non è una pratica vietata, dal momento che era stata già adoperata da Lodovico Dolce.⁴⁰ In questo modo, conclude Passeroni nell'ottava 77, «[...] credo aver risposto / a certi schizzinosi, i quali udendo / qualche nuovo vocabolo, tantosto / gridano: crusca, crusca, non sapendo, / che questa crusca, al dir dell'Ariosto, / non è farina, e anch'io così la intendo: / e ne chiedo perdono a tutti quanti / i cruscosi, e cruscchevoli, e cruscanti».

Non mancano i giudizi del poeta sulla sua stessa opera, della quale ci presenta con modestia sia i tratti distintivi e originali, sia quelli problematici e perfettibili. Certamente il suo poema, da lui definito come opera serio-bernesca,⁴¹ dovrebbe essere preferito a tutti quelli scritti fino a quel momento per due motivi: «la rarità del nuovo tema» e «perché l'utile al dolce ho unito». In questo modo, afferma Passeroni, «e passerò per ristorator vero / del divino poetico mestiero».⁴² Tuttavia, egli riconosce di scrivere «secondo sol, che il natural mi detta», cosa che produce un canto seccante («seccagginosa, insulsa diceria») connotato da «basse rime» e versi sguaiati; una sorta di mostro che non può diventare una bella creatura, in quanto riconosce di essere un poeta di ingegno basso e di alta morale cattolica («Ma mi ricordo poi, c'io son cattolico, / e la rima, e la musa in sul più bello / del lor satireggiar mando al bordello»⁴³).

Di indubbio interesse è l'esordio del primo canto in cui l'autore si presenta immediatamente come fustigatore di vizi attraverso l'esibizione di "marche" epiche illustri, quali Ariosto e Tasso,⁴⁴ atte a sottolineare l'inattualità dell'immaginario epico-cavalleresco, già abbondantemente testimoniata nelle precedenti parodie eroicomiche:

I nobili costumi e le alte imprese
io canterò dell'Orator Romano,
che all'universo celebre si rese
coll'ingegno, non men che colla mano.
Qual fu la vita sua farò palese,
qual fu la morte; e andrò di mano in mano
alla brigata rivedendo il pelo,

⁴⁰ Ivi, c. I, ott. 65-66, p. 21.

⁴¹ Ivi, c. XXVI, ott. 27, p. 236.

⁴² Ivi, c. I, ott. 48, vv. 7-8, p. 17.

⁴³ Ivi, c. I, ott. 83, v. 4, p. 26; c. XIX, ott. 112, v. 8, p. 57; c. XVII, ott. 55, v. 2, p. 431; c. XXXIII, ott. 1-11, pp. 417-419; c. XXI, ott. 41, vv. 6-8, p. 95.

⁴⁴ Cfr. M. C. TARSÌ, «E perché son con Socrate d'avviso, / che 'l rider giovi spesso alle persone»: la satira di costume nel «Cicerone» di Giancarlo Passeroni cit., p. 460.

se mi darà tanto di vita il cielo.⁴⁵

Pertanto, «i nobili costumi, e le alte imprese» derivano da «le cortesie e le audaci imprese» (*OfI*, I, 2), «coll'ingegno non meno, che colla mano» da «col senno e con la mano» (*GL I*, I, 3), e «se mi darà tanto di vita il cielo» dai vv. 4-8 di *OfI*, I. A differenza di Ariosto, dunque, che canta di amore e di guerra e presenta se stesso come un uomo innamorato che perde l'ingegno a causa dell'amore per la sua donna, sperando che gliene resti quel poco che basta a terminare la sua opera, Passeroni intende narrare le imprese del grande oratore che – grazie all'utilizzo congiunto dell'ingegno e dell'azione, proprio come il Goffredo di Tasso –, divenne universalmente celebre auspicando che Dio gli conceda il tempo necessario a concludere la sua monumentale opera prima di chiamarlo a sé.

Anche la classica invocazione alle Muse viene rovesciata parodicamente attraverso la rielaborazione tassiana del «soave licor»:

Tu, Febo, appresta al cantor poco esperto
dell'arbor no, che i fulmini prescrive,
ma di cavoli, e bieta un nobil serto,
che suole ornar chi poetando scrive:
o portatemi almeno in giù dall'erto
monte di Pindo, intemerate Dive,
un fiasco del licor, che voi bevete,
e che ha virtù di spegnere la sete.

Qui Passeroni allude alla satira come genere inferiore, tant'è che le Muse scendono dal Parnaso, sul quale il poeta satirico non prova neanche a salire. Tuttavia, come poi viene apertamente dichiarato nell'ottava 22, «tutti gli stili sono buoni e belli» e quindi tutta la poesia indipendentemente dal genere può essere utile, e il riso, come insegna Socrate,⁴⁶ può essere un valido veicolo di precetti morali se ben indirizzato (d'altronde la riforma pariniana della poesia satirica era già in atto dopo la pubblicazione delle prime *Odi*)⁴⁷: è per questo che «le donne, i cavalier, l'armi, e

⁴⁵ *Cic.*, p. I, c. I, ott. 1, p. 5.

⁴⁶ Anche Orazio, il quale non esclude «che dir si possa il vero anche ridendo» (*Ivi*, p. I, c. I, ott. 29, v. 8, p. 12).

⁴⁷ Sui rapporti e sui riscontri testuali tra Parini e Passeroni vd. M. A. GIANI, *Di Giancarlo Passeroni e di alcuni riscontri tra il «Cicerone» e il «Giorno»*, Rossi, Tortona 1904; L. RUSSO, *La fama del Parini*, in «Belfagor», vol. 14, n. 2, marzo 1959, pp. 129-145 (in particolare pp. 136-137).

gli amori»⁴⁸ non devono più essere cantati, perché tendenzialmente i poeti del suo tempo sono «più che a giovare, a dilettere intenti».⁴⁹

Lo stesso vale per le tre ottave successive (2, 3 e 4), in cui comicamente il poeta invoca i «cortesi Signori e Signore» (con l'utilizzo di «m'apparecchio» e «libro vecchio» di marca ariostesca – *Of* I, IV, 2 e 4), per poi dichiarare l'intento del poema, ossia la narrazione della vita di Cicerone attraverso la trasposizione in versi di un fantomatico «libro raro» acquistato (il «grande acquisto» riprende naturalmente il «glorioso acquisto» di *GL* I, I, 4) dal «bisavo» del poeta «da un certo Annio famoso da Viterbo», che reca sul «cartone» il titolo «Vita di Marco Tullio Cicerone». Il volume è scritto in un «idioma» di difficile interpretazione, poiché manca la punteggiatura e appartiene ad un Caldeo di nome Giambartolommeo.

Le ottave 6 e 7, invece, contengono una critica alla letteratura del tempo:

È questo il nome dell'autor, di cui
potrei dir molte cose, ma, mi pare,
che stia male a cercare i fatti altrui,
pertanto, noi lo lasceremo stare.
E chi volesse intendere di lui
qualche cosa di più particolare,
aspetti, ché con quella d'altri autori
la di lui vita venga anch'ella fuori.

E uscirà presto in Francia e forse altrove,
ché questo è il gusto dell'età corrente
di scrivere le vite a tutte prove
e dal sepolcro trar la dotta gente.
E se non sa produrre opere nuove,
benché di queste ancor n'escan sovente,
almen sa far onore a' letterati
che fioriron ne' secoli passati.

Passeroni denuncia l'incapacità dei poeti a lui contemporanei di produrre opere nuove ed originali, sostituite da biografie e traduzioni alla rinfusa di opere antiche, monche o incomplete. Spesso nel lungo corso del poema l'autore dichiarerà le sue posizioni critiche anche rispetto alla letteratura del passato. A titolo di esempio, per quel che concerne le letterature classiche, l'amatissimo Omero viene definito

⁴⁸ Ivi, p. II, c. VIII, ott. 44, p. 198.

⁴⁹ Ivi, p. I, c. I, ott. 47, p. 16.

«quell'antico cantor sì rinomato e che scrisse in versi senza tante regole», mentre Aristotele è apertamente criticato poiché «seppe imbrogliar sì ben le carte [...] che a intenderle ci vuole un indovino». ⁵⁰ Per quanto riguarda le tre corone fiorentine, invece, Dante è profondamente ammirato e definito «il padre [...] della sua *Commedia*, / che quanto più la leggo, più mi umilio»; Petrarca viene ricordato, al pari di Dante, per aver attinto non poco alla lingua provenzale e perché «ebbe forse la lingua troppo presta / a giudicare»; mentre le novelle di Boccaccio sono giudicate piene di «iniuriosa verba» e dunque non certo un modello da cui attingere. ⁵¹ E ancora, spostandoci cronologicamente più avanti, di Machiavelli non esprime un giudizio positivo, in quanto le sue dottrine sono contrarie al vangelo («che 'l Macchiavelli / e 'l Vangelo tra lor fanno a' capelli»), mentre Tasso, come Berni e altri, «fecero savia-mente» a non abusare troppo del latino. In Ariosto rileva una mancanza di verità; e ancora Tasso è accusato di aver rubato da Virgilio, ma è comunque parecchio stimato «benché non vada immune, / de' suoi difetti, al par d'ogni altro antico». Malgrado però i pregi e le bellezze, tanto il poema di Ariosto quanto quello di Tasso lasciano a desiderare rispetto all'utile che se ne può trarre. ⁵²

Nelle ottave 10-12 ci offre il suo punto di vista sulle pratiche teatrali del suo tempo e sui loro evidenti limiti, determinati dall'assenza di contenuto morale e di scopo educativo e dalla difficoltà di cercare delle modalità di riforma originali, dato che «le regole, che diede Orazio Flacco» necessitano «di riforma, perché son troppo vecchie». ⁵³ Tuttavia, la difesa del teatro per le ampie possibilità di intervento educativo soprattutto sui giovani, rappresenta senza dubbio un elemento di originalità, in quanto si contrappone alle idee del padre Daniele Concina e presenta Passeroni come un precursore delle idee di Maffei sulla riforma del teatro. ⁵⁴

D'altronde, il poeta per primo congiurò contro queste regole, in particolare quelle aristoteliche, accennando nel primo canto alla regola dell'unità di azione e di tempo e risolvendola – seppur irrisoriamente:

Ed oltre l'unità sì necessaria
dell'azione, è stato ancor serbato

⁵⁰ Ivi, p. II, c. XVII, ott. 82, p. 460; p. III, c. XVII, ott. 17, p. 449.

⁵¹ Ivi, p. II, c. XVII, ott. 55, vv. 5-6, p. 453; p. II, c. XXIII, ott. 64, p. 165; p. III, c. XXIII, ott. 65, vv. 6-7, p. 166; p. II, c. XVII, ott. 87, v. 4, p. 461.

⁵² Ivi, p. II, c. XI, ott. 77, vv. 7-8, p. 292; p. II, c. VII, ott. 43, v. 4, p. 173; p. I, c. XXV, ott. 25 e sgg., p. 208; p. I, c. IV, ott. 56, p. 85; p. I, c. XI, ott. 107, vv. 3-4, p. 276; p. II, c. VIII, ott. 78-79, p. 207. Per i giudizi espressi da Passeroni nel poema sugli autori cinque-secenteschi vd. S. PAGGI, *Il Cicerone di G. C. Passeroni* cit., pp. 166-168.

⁵³ *Cic.*, p. I, c. II, ott. 15, vv. 6-8, p. 32.

⁵⁴ S. MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni*, Carattoni, Verona 1753.

il tempo, il quale di legge ordinaria
ha da esser discreto e limitato;
e non passerà già la centenaria,
ma conterrassi, se non ho fallato
nel fare i conti, dentro il breve spazio
di sessant'anni, come vuole Orazio.⁵⁵

Da questo discorso si intende bene quanto ironizzasse su questi canoni, avvertiti nuovamente attraverso un precetto più generale anche nel quinto tomo del poema: «[...] 'l voler cercar con quei, / ch'avvezzi sono a corteggiar le muse / il pel nell'uovo è proprio de' baggei»⁵⁶). L'antiaristotelismo caratteristico del pensiero estetico-critico del secondo Settecento ha peraltro significative anticipazioni nei decenni precedenti: esso affiora molto spesso negli scritti di Muratori e di Gravina, di Maffei e di Manfredi, e ha una sua esplicita formulazione nel proemio ai *Sermoni della Poetica* (1710) di Martello.⁵⁷

Le quattro ottave dalla 14 alla 18 contengono delle esplicite dichiarazioni di poetica: Passeroni si beffa di coloro che non hanno, a differenza sua, la stessa naturale capacità di rimare e asserisce di detestare le rime sdruciole e quelle tronche («ed ho lasciato star le rime tronche, / che a me non piacquer mai le cose monche»⁵⁸); inoltre non è particolarmente avvezzo al verso sciolto e lo dimostra criticando *L'Italia Liberata dai Goti* di Trissino, che può anche essere considerata bella, ma non si legge agevolmente «che il tor la rima a un poema volgare», ossia utilizzare un metro senza rima, «è come torre il naso ad un bel volto».⁵⁹ Prende infine le distanze dai versi martelliani in quanto «son più lunghi assai, che non bisogna»⁶⁰, riconoscendo in essi il vizio di servire vergognosamente la Francia, apertamente osteggiata da Passeroni, allineato pienamente con le posizioni critiche di Parini, Baretti e Gozzi. Il tono polemico non risparmia neanche Metastasio, autore del *Giustino*, tragedia in rime sdruciole su un soggetto tratto proprio da *L'Italia liberata*

⁵⁵ *Cic.*, p. I, c. I, ott. 12, p. 8.

⁵⁶ *Ivi*, p. III, c. V, ott. 77, vv. 2-4, p. 132.

⁵⁷ Cfr. M. MARI, *La critica letteraria nel Settecento*, Ledizioni, Milano 2013, p. 38.

⁵⁸ *Cic.*, p. I, c. I, ott. 18, vv. 7-8, p. 9.

⁵⁹ *Ivi*, p. I, c. I, ott. 18, vv. 5-6, p. 9. Passeroni sembra accettare la rima come una inevitabile pratica legata ad una consolidata tradizione, mentre nel canto XXI ragiona sulla possibilità che l'utilizzo forzoso della rima impedisca alle idee e ai pensieri di fluire liberamente («Quante volte la rima a un poveruomo / il pensiero, e l'idea guasta e scompagina!» p. I, c. XXI, ott. 31, vv. 1-2). È, in definitiva, l'esercizio di un poeta che, pur avvertendo il peso della tradizione e all'interno di regole codificate, cerca di sperimentare nuovi modi di comporre versi, non trascurando le novità che la poesia secentesca aveva introdotto nelle strutture versificatorie.

⁶⁰ *Ivi*, p. I, c. I, ott. 16, v. 2, p. 9.

dai Goti di Trissino, fortemente lodata e pubblicata da Gian Vincenzo Gravina nel 1713: «E seguito non ho quello scolaro, / che al genitor credendo vender lucciole, / gli scrisse che imitando il Sannazzaro, / rifaceva il Goffredo in rime sdrucchiole»⁶¹.

Il canto prosegue alternando la presentazione dell'opera a nuovi momenti di riflessione su temi letterari e di vita pubblica. Sulla moda di imitare i francesi Passeroni ritorna nelle ottave 62 e 63 attaccando anche coloro che scelgono di stampare all'estero i propri libri nell'intento di conferire loro maggior pregio, preferendo «che sia dato l'onore [della prima edizione] alle stampe dell'Agnelli» sebbene non escluda ironicamente che:

[...]
Un'altra volta, se son vivo e sano,
stamperò il libro mio fuor di Milano.

Di là de' monti io lo farò stampare,
perché a' dì nostri sono in grande stima
le mercanzie che han valicato il mare
e che vengono a noi da strano clima.

Sottolinea, inoltre, come i letterati del suo tempo pecchino di finta umiltà: dopo aver simulato indecisione, infatti, pubblicano i loro libri per soddisfare il desiderio degli amici o perché «glielo ha comandato un Cavaliere, / un Duca, un Cardinale, e che bisogna / ubbidire de' grandi all'alto impero, / anche con suo discapito, e vergogna». ⁶² Ovviamente, questo è il loro modo di apparire in pubblico: in privato, invece, «con preghiere, ed anche con quattrini» mendicano sonetti «dagli autori venali, e poverini»⁶³ o addirittura fingono di averne ricevuti, ma se li scrivono da soli⁶⁴. Anche i traduttori vengono da lui smascherati, in quanto spesso non conoscono la lingua in cui traducono né quella dalla quale traducono, tanto da non farsi problemi nel saltare interi passaggi dell'opera, o di sostituirli all'occasione, o addirittura nel rubare testi altrui fingendo che siano propri:

Un altro traduttor forse quest'opra

⁶¹ Ivi, p. I, c. I, ott. 17, vv. 1-4, p. 9.

⁶² Ivi, p. I, c. I, ott. 33, vv. 1-3, p. 13.

⁶³ Ivi, p. I, c. I, ott. 35, v. 2; v. 4, p. 13.

⁶⁴ Vd. G. BIANCHINI, *Della satira italiana*, Manni, Firenze 1729, in particolare l'ultimo capitolo intitolato *Della ipocrisia dei letterati* (pp. 71-114) sicuramente consultato da Passeroni.

avria spacciata come cosa propria,
e alla coscienza avria passato sopra,
che non fu mai di ladri al mondo inopia.
Più d'un, senza temere che un dì si scopra
il furto suo, gli scritti altrui s'appropria,
e tal creduto viene autor d'un libro,
ch'è con me d'un medesimo calibro.⁶⁵

Interessante la rima *inopia:appropia*: entrambi i termini sono di derivazione latina, in particolare il secondo dal latino tardo veniva utilizzato nel significato di dare in proprietà, attribuire come una cosa propria (oggi adottato nella forma «appropria»), contrapposta alla mancanza assoluta di mezzi di sostentamento.

Il primo canto si conclude col proposito di iniziare a narrare la vita di Cicerone a partire dal canto successivo; nell'ottava 92 (vv. 6-8) Passeroni riconosce la stanchezza degli uditori e dichiara che «a parlar di Tullio or non m'ingolfo: / perché, se posso, per la prima volta / non vo' venire in odio a chi m'ascolta». Rinforza poi il concetto nelle due ottave seguenti, che contengono una metafora tesa a satireggiare le donne, accusate di tenersi «in buon concetto» coi propri mariti al principio, sembrando «novizie in monistero» per poi ingannarli, non appena costoro abbassano la guardia. Il poeta non promette di comportarsi diversamente, ma si impegna a non «tener troppo a disagio» i suoi ascoltatori, strappando loro la promessa «[...] che un altro giorno / ad ascoltarsi ognun faccia ritorno».⁶⁶ A proposito delle donne, Passeroni, contrario all'istruzione femminile, non mancherà in numerosi punti del suo poema di mostrare una misoginia diffusa, contrapponendo alle cattive abitudini delle donne del suo tempo – cicisbeismo, disinteresse verso i figli, infedeltà coniugale, *vanitas* – l'esempio virtuoso di Elvia, madre di Cicerone. L'idea che «l' nascere donna è pur la gran miseria»⁶⁷ si inserisce all'interno del contesto di un secolo che se da un lato offre (soprattutto in area francese) alla donna una possibilità storica di emancipazione attraverso la realizzazione intellettuale, dall'altra ne decreta la “diversità”, riconoscendole ancora esclusivamente i ruoli tradizionali di moglie e di madre che diverranno i *topoi* di una folta letteratura borghese dell'Ottocento.⁶⁸

⁶⁵ *Cic.*, p. I, c. I, ott. 27, p. 11.

⁶⁶ *Ivi.*, p. I, c. I, ott. 93, v. 3, p. 28; ott. 94, v. 6, p. 28; ott. 95, v. 4, p. 28; ott. 95, vv. 7-8, p. 28.

⁶⁷ *Ivi.*, p. II, c. XXX, ott. 7, v. 2, p. 335.

⁶⁸ Cfr. F. LUSSANA, *Misoginia e adulazione: ambiguità dell'immagine femminile nel secolo dei Lumi*, in «Studi storici», anno 25, n° 2, aprile-giugno 1984, pp. 547-558.

Se dunque il genere del poema non è certo originale, dal momento che molto ha in comune con l'epopea storica *Vita di Mecenate* di Caporali, tra cui il medesimo andamento «senza contorni e senza cornice»,⁶⁹ è anche vero, come rileva Carducci, che il *Cicerone* non è una derivazione «smisurata» di Caporali, il quale non associa alla sua opera un'esplicita finalità morale,⁷⁰ sebbene non rinunci alla critica dei vizi e all'opposizione di un esempio imitabile (ma non eticamente perfetto); né può definirsi del tutto un poema eroicomico perché esso, come dimostra anche Ugoni, appartiene alla letteratura parlata.⁷¹ Certo per quanto il contenuto satirico sia ampio e vario, riferito sia alla vita pubblica che a quella privata, la bonarietà con cui viene presentato lo pone in secondo piano rispetto al contenuto morale, critico, letterario che sostiene con grande singolarità tutta l'impalcatura di un poema di stile innegabilmente bernesco.⁷² La caratteristica che distingue il poema passeroniano dalle altre opere satiriche del Settecento non è dunque lo stile utilizzato per le invettive né tantomeno per la descrizione della vita esemplare di Cicerone, quanto per le soluzioni pratiche fornite al lettore. Quest'ultimo, infatti, viene invitato ad imboccare la strada della rettitudine attraverso la proposizione di modelli etici da seguire, fondati sia sulla filosofia morale quanto sulla religione, di cui da sacerdote egli si faceva portavoce. Alla satira della vita privata e pubblica del suo tempo Passeroni associa spesso confronti, riferimenti alle antiche età e a personaggi chiave, testimonianze e narrazioni storiche che segnalano i comportamenti virtuosi in linea con la visione classicista del tempo. D'altronde, la vita stessa dell'oratore romano è una bussola interiore da seguire e prima di lui quella dei suoi educatori e dei membri della sua famiglia. Il poeta costruisce così il suo edificio morale: a tal fine risulta chiaro il perché dell'utilizzo degli anacronismi, per i quali riesce ad immaginare nella seconda parte del poema il suo eroe eletto direttore dell'ospedale («testè con singolar encomio / ha fatto nel Romano Noscomio»), riformatore degli studi universitari («Tullio, che di teorica, e di pratica / ne sa più di qualunque cattedratico [...] la scuola riformò della grammatica»; «Il nostro Tullio, ch'a una bella mente / ha congiunto un saper alto e profondo / nell'Università, ch'ancor si sente / nominar con onore per tutto il mondo»), curatore delle strade pubbliche («e con gran giubilo s'è inteso, / ch'è stato eletto Praefectus viarum»), cioè capo supremo di istituzioni chiaramente non ancora esistenti ai tempi dell'antica Roma.⁷³ Passeroni in questo modo cerca di fornire un sistema etico completo basato sulla formazione di famiglie esemplari educate alle

⁶⁹ E. DE MARCHI, *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII*, Domenico Briola, Milano 1882, p. 116.

⁷⁰ G. CARDUCCI, *L'Accademia dei Trasformati e Giuseppe Parini* cit., p. 642.

⁷¹ C. UGONI, in *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento* cit., pp. 156-176.

⁷² S. PAGGI, *Il Cicerone di G. C. Passeroni* cit., p. 305.

⁷³ *Cic.*, p. II, c. XV, ott. 45, vv. 7-8, p. 394; ott. 46, p. 394; ott. 53, p. 396; ott. 71, vv. 6-7, p. 400. Sull'uso degli anacronismi nel *Cicerone* vd. F. STELLATELLI, *Giancarlo Passeroni* cit., pp. 28-30.

modeste virtù domestiche e di singoli cittadini capaci di contribuire al benessere civile della patria, usando l'artificio poetico della narrazione della vita dell'oratore romano. Altra peculiarità del poema è la sua smisurata dilatazione che, se da un lato indica l'esaurimento di forme ormai superate, come l'eroicomico, dall'altra è spia di una volontà di testare nuove formule poetiche, intersecandole, attingendo a fonti diverse e mescolando i generi in declino con quelli in ascesa. Per questo motivo la narrazione della storia di Cicerone, condotta attraverso un andamento del verso vicino al ritmo prosastico e dunque anticipatrice della forma romanzo, è prima dichiaratamente storica, poi anacronistica, intervallata da osservazioni sull'attualità, momenti di autobiografismo, sentenze gnomico-satiriche. L'intero poema è frutto di una fase transitoria di ridefinizione dei generi letterari in cui vecchio e nuovo, convivendo in conflitto, provocano ridondanze esasperanti.⁷⁴

Il *Cicerone*, pertanto, è meritevole di aver contribuito al genere satirico settecentesco con ampi margini di originalità, sebbene troppo spesso adombrato dalla sua mole e da uno stile troppo discorsivamente diluito e incapace di stringersi intorno a nuclei più nervosi e compatti, di esprimersi in forme incisive ed eleganti, di vincere la lentezza torpida ed opaca di un discorso tendenzialmente lungo e slabbrato. Verrebbe dunque da tornare a ragionare sul dubbio espresso dal Manzoni – che come dimostrato dallo studio di Santarelli⁷⁵ dal nizzardo ha tratto parecchio spunto per quanto riguarda la finzione del manoscritto ritrovato – al fine di trovare diverse e inedite risposte: «non so perché quel *Cicerone* sia così dimenticato oggi. Certo è un libro che a qualunque parte s'apra, non si può lasciare, senza averne letto tutto quel tratto in cui vi siete incontrati».⁷⁶

⁷⁴ Cfr. C. BERTONI, *La prosa in versi: dal «Cicerone» al «Poeta di teatro»*, in «Lavoro critico», 25/26/27, 1993/1994/1995, pp. 203-224.

⁷⁵ G. SANTARELLI, *La finzione di un manoscritto ritrovato ne I Promessi Sposi del Manzoni e nel Cicerone di Passeroni*, in «Aevum», anno 43, fasc. 3/4 (maggio-agosto 1969), pp. 324-327.

⁷⁶ G. SALVADORI, *Il rinnovamento di A. Manzoni e la sua riforma d'arte*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1910, p. 41.