

UNITRE PINEROLO
Anno Accademico 2021-2022
Vincenzo BARALDI
LETTERATURA E GALASSIA DEL COMICO
LEZIONE 7

7.1 RICERCA ESPRESSIVA, SATIRA E IMPEGNO REALISTICO IN CARLO PORTA

L'eredità di Parini e degli illuministi lombardi di lui ben più radicali (come Pietro Verri e Cesare Beccaria) viene rivivificata dal poeta milanese Carlo Porta (1).

Nato nel 1775, seguì le tumultuose vicende, che proprio a Milano ebbero il loro centro più significativo: le speranze riposte nei francesi, le delusione per il dispotismo e le guerre di Napoleone, l'avversione per il dominio austriaco (restaurato in forme lontane dal riformismo di Maria Teresa e di Giuseppe II), l'adesione al Romanticismo. La sua vita fu semplice ed appartata; funzionario dell'amministrazione del debito pubblico, si dedicò a componimenti poetici in dialetto; nella fase di apprendistato si misurò con la traduzione in milanese del I canto e di vari episodi dell'Inferno di Dante, proprio per sperimentare le potenzialità espressive del dialetto in un contesto colto e letterario (1804-1807).

La scelta del milanese- definito *lengua buseccona*, cioè nata dalle viscere- non fu ingenua ma consapevole. Essa si collocava in una duplice prospettiva: di collegamento ad una tradizione locale e di esplorazione della realtà circostante. Quanto al primo punto, va ricordato che nel Seicento e nel Settecento alcuni poeti (C.M Maggi, C.A. Tanzi, D. Balestrieri) avevano composto in dialetto opere degne di nota. Lo stesso Parini aveva espresso una posizione favorevole verso quella loro scelta. Inoltre, ancora nel primo Ottocento, il dialetto era utilizzato da tutte le classi sociali nella comunicazione quotidiana (anche Manzoni ne faceva uso), mentre l'italiano era riservato unicamente alla scrittura ed il francese era la lingua del ceto aristocratico colto, che vi ricorreva nelle occasioni più importanti. Perciò la scelta vernacolare esprimeva un rigetto del classicismo aulico, in funzione di moduli espressivi più agili e moderni. Accanto alle ragioni formali va considerata poi l'esigenza di uno strumento adatto a cogliere la realtà sociale del tempo, rappresentando un'ampia gamma di figure umane del clero, dell'aristocrazia, dei poveri e degli emarginati. Il tono satirico doveva servire ad esprimere la visione del mondo del poeta.

Schematizzando, possiamo suddividere la sua produzione poetica (a partire del 1812) in tre filoni:

- la satira anticlericale e antinobiliare;

- le storie popolari in forma di monologo, in cui gli “umiliati e offesi” parlano in prima persona;
- le dichiarazioni di poetica, come i componimenti in difesa del dialetto e lo scritto “El romanticism” (1818), in cui Porta si schiera in favore delle tesi romantiche, nel momento in cui si svolgeva un acceso dibattito in proposito.

7.2 TEMI E PERSONAGGI

L'autore cominciò ad acquisire notorietà ed in seguito stima (anche da due maestri del realismo narrativo del calibro di Manzoni e Stendhal) dal 1812, con la pubblicazione delle “*Desgrazzi de Giovannin Bongee*”, subito seguite dalle “*Altre desgrazzi de Giovannin Bongee*”. Nei due testi l'io narrante è un lavorante sottoproletario, la cui moglie viene insidiata prima da un soldato delle truppe di occupazione francesi e poi da uno sconosciuto a teatro, nella ressa del loggione. Seguì “La Ninetta del verzee” (il verziere era il rione in cui aveva sede il mercato milanese all'aperto); la ragazza protagonista racconta di essere stata spinta a diventare prostituta, da pescivendola che era, da un ruffiano che la sfrutta, ma verso il quale continua a provare amore. Al 1816 risale il “*Lament del Marchion di gamb avert*”; a parlare è un ciabattino musicante di nome Melchiorre, che viene lasciato dalla Tetton, moglie sguadrina che non solo lo abbandona, ma gli lascia anche un figlio, dalla paternità assai dubbia, da crescere.

Sono monologhi di notevole forza narrativa e di grande vivacità, che nulla concedono all'enfasi sentimentale-emotiva: il poeta si fa sostituire dal personaggio- narratore che, con essenzialità, racconta la propria appartenenza ad un mondo di emarginati. Nel primo testo emergono la debolezza e la viltà di Giovannino, che tuttavia si atteggia a coraggioso nel racconto delle sue traversie: si imbatte nella ronda serale degli occupanti francesi, che lo strapazzano a voce; arrivando a casa incontra un soldato francese, con tanto di elmo, che, mentre scende le scale, si congratula per le grazie della moglie di cui afferma di voler approfittare; scoppia una rissa in cui il malcapitato Giovannino ha malamente la peggio. Anche nel secondo episodio lui risulta una vittima: un lampionaio ha pizzicato il sedere della Barborin e nella serata immediatamente successiva il nostro personaggio, volendo vendicarsi, si azzuffa con lui, ma finisce dritto in prigione per ventiquattr'ore, mentre l'altro viene assolto.

Nella storia di Ninetta, il discorso della prostituta si rivolge non più ad un immaginario “Lustrissem”, ma al cliente Baldissar, cui la donna confida i travagli della sua squallida esistenza,

fatta di degradazione e sfruttamento; dall'insieme emerge- senza alcun intento programmatico da parte sua- il ritratto di una ragazza buona e sfortunata.

Per qualche aspetto anche lo sciancato Marchion ricorda Giovannino: infatti nella sua personalità riscontriamo la tensione tra viltà e coraggio, un'orgogliosa stima di sé; l'ingenuità e il cuore tenero. Il suo lamento si regge sull'equilibrio tra toni struggenti di sentimentalismo e altri schiettamente popolareschi, che esaltano a comicità.

Va ricordato che, in tutti questi monologhi, l'utilizzo del linguaggio "plebeo" comporta per l'autore un ricorso piuttosto ampio a formulazioni oscene, costitutive dell'espressione comica.

Tanto disponibile alla comprensione e all'umana pietà nei confronti dei personaggi popolari, quanto invece implacabile ed impietoso risulta Carlo Porta nella denuncia dei soprusi del potere, della meschinità morale e culturale di classi ormai al tramonto, quali la nobiltà e il clero. Vi dedica parecchie "novelle" in versi; si tratta di poemetti che descrivono frati e preti, nei quali si mescolano ingenuità e balordaggine e vari altri tratti che li rendono personaggi da burla, e non testimoni di Cristo. Si comincia nel 1812 con "*Ona vision*"; al centro vi è il personaggio di Don Pasquale, che dopo un lauto pranzo ha una visione del tutto particolare del Paradiso, perché contiene non i benpensanti e i bigotti, ma i poeti e perfino i massoni. La serie continua con le storie di altri vari frati e culmina con "*La nomina del cappellano*" (1819), in cui la satira colpisce la degradazione del sacerdozio nei palazzi della ricca aristocrazia milanese. Qui un altezzoso maggiordomo detta ad una piccola folla di preti, accorsi come aspiranti ad un posto di cappellano domestico, tutte le incombenze ed i numerosissimi doveri a cui dovrà sottostare il prescelto.

Via via che l'enumerazione dei compiti procede, il gruppo dei candidati si sfoltisce; alla fine la scelta cadrà sul prete più sudicio e maleodorante, perché il salame che tiene in tasca ha spinto la cagnetta della Marchesa a fargli delle grandi feste.

7.3 UN MONOLOGO BEN ORCHESTRATO

Non meno provocatoria risulta "*La preghiera*" (1820), che riattualizza la parabola evangelica del fariseo e del pubblicano (2).

E' un testo abbastanza agevole da leggere perché non completamente in dialetto, l'operazione linguistica mescola tra loro il "parlar finito", sorta di lingua colloquiale intermedia tra italiano e milanese utilizzata dai ceti medio-alti, e il puro dialetto. Il testo è incorniciato da due strofe, quella iniziale e quella finale, in cui prende la parola l'autore; all'interno si colloca invece il racconto,

narrato in prima persona da una “damazza” che si vanta di un gesto di grande carità parlando con un ecclesiastico. Le è successo infatti un infortunio mentre si recava in chiesa: è' ruzzolata a terra mentre scendeva dalla carrozza, suscitando le risate del popolino che si assiepava sul sagrato.

Ma, con un atto di devozione (!), la gentildonna ha poi pregato il Signore di perdonare quei mascalzoni, “*che non sanno quello che si fanno*”. E, uscendo dalla chiesa, benché i plebei che l'avevano offesa fossero più di venti, ha distribuito del denaro ad ognuno di loro.

Donna Fabia Fabron de Fabran (fabran in milanese equivale a deretano), con tutte le sue pretese di superiorità sociale e morale, parlando mostra un'incredibile goffaggine nel tentativo di “toscanizzare” il milanese, con effetti esilaranti. Si aggrappa come può anche al registro di comunicazione ecclesiastico (pone ad esempio un parallelo tra le gerarchie angeliche di “Troni e Dominazioni” e le gerarchie sociali sulla terra) e si appoggia ad espressioni tipicamente burocratiche (“*imperciocché*” al v. 89 e “*congiuntamente*”, al v. 92). Il dialetto però rispunta a più riprese, fino al conclusivo “*merit infinitt*”. Tutti i pregiudizi e i luoghi comuni del ceto aristocratico trovano voce attraverso il monologo di questa dama: dalla deprecazione della decadenza in cui la società è precipitata per la diffusione di idee e filosofie moderne; al sussiego con cui si muove dopo il capitolombolo; al disprezzo ed alla ripugnanza fisica nei confronti della plebe, considerata “*un verme vile, un mostro*”, al cospetto sia dei nobili che di Dio.

Accanto alla condizione dei derelitti che affollano il sagrato, Porta tiene anche conto della povertà in cui sono caduti i religiosi, per la chiusura dei conventi decretata dai governanti francesi. Lo stesso Don Sigismondo, che sta ad ascoltare lo sproloquio di Donna Fabia, è un ex frate, che si mostra interessato soprattutto alla cena che gli viene offerta.

7.4 IRONIA E “MAGNANIMA DISPERAZIONE”. GIACOMO LEOPARDI E LE “OPERETTE MORALI”

Tra il 2 e il 6 maggio 1824, Leopardi compose a Recanati il “Dialogo di un folletto e uno gnomo” (3). In precedenza l'autore aveva pensato a personaggi diversi: un cavallo e un toro, poi un cavallo e un bue. Gli animali erano stati scelti in quanto rappresentanti di una specie non umana e portatori di un proprio specifico punto di vista. Il folletto e lo gnomo svolgono la stessa funzione, in quanto abitatori rispettivamente dell'aria e del sottosuolo: osservano l'umanità a distanza, dall'esterno, come se si trattasse, per loro, di “alieni”. Il lettore coglie immediatamente il carattere fittizio della situazione e la dimensione ironica dei discorsi riportati.

Il testo ci pone di fronte a spazi deserti e sconfinati dove la natura regna sovrana; sulla terra disabitata domina un silenzio profondo; si immagina che l'umanità si sia estinta per autodistruzione; al giorno d'oggi potremmo immaginare il mondo nel day after, a seguito di un'esplosione nucleare. Ma la catastrofe passa del tutto inosservata per il cosmo nel suo insieme, di fronte al quale la presenza degli uomini è del tutto irrilevante.

Il folletto spiega che l'universo non vive in funzione dell'umanità, ma in obbedienza ad un perenne ciclo di produzione e distruzione della materia, secondo la legge del caso.

L'intera storia umana, osservata con lo sguardo distaccato delle due figure fiabesche, presenta un carattere assolutamente negativo. L'idea di uno sviluppo o di un progresso è un'illusione, poiché regni e imperi si susseguono, “*gonfiando e scoppiando come bolle*”. La natura prosegue il suo corso continuando come prima, anzi meglio di prima, senza l'umanità. E dire che gli esseri umani pretendevano, con superbia, che non solo la terra, ma tutte le specie degli animali e delle piante fossero state create per loro e si proclamavano “*signori del mondo*”. Mentre lo gnomo inizialmente lamenta alcuni effetti della scomparsa dell'umanità (ad. es. non ci sono più gazzette, né lunari, non si tiene più il conto degli anni) e ne domanda il perché, il folletto risponde sottolineando l'immutabile permanenza delle leggi di natura: infatti il sole continua a sorgere e tramontare, le stagioni ad alternarsi secondo il caldo e il freddo.

La presunzione umana di essere il centro dell'universo non è che una stolta illusione, peraltro condivisa da tutti i viventi. Non solo il genere umano, ma anche le lucertole e i moscerini e perfino gli gnomi ed i folletti risultano vittime di tale illusione. Ad un certo punto i due protagonisti del dialogo finiscono inevitabilmente per entrare in conflitto, ciascuno vantando la superiorità della propria razza e ricadendo nel vizio che la satira intende colpire. In questa scena risuona l'eco del filosofo antico **Senofane**, che aveva affermato che gli uomini si foggiano gli dei a propria immagine: (ad es. gli etiopi credevano in divinità dalla carnagione scura e con il naso camuso, e così via), e anche gli animali, per lui, se avessero potuto disegnare i loro dei, lo avrebbero fatto secondo la forma del proprio corpo (dei in forma di cavalli per i cavalli, di leone per i leoni ecc. ...).

Ma per Leopardi i più arroganti nel loro fissare l'attenzione su di sé sono risultati proprio gli uomini, abituati a denominare “*le proprie vicende...rivoluzioni del mondo*” e “*le storie delle loro genti, storia del mondo*”.

Questo dialogo entrò a far parte delle “*Operette morali*”; si tratta di libro composto in prosa: è volutamente privo di sistematicità, eppure risulta dotato di unità e organicità, perché si basa sulla

coerenza dell'ideazione e su un costante trono ironico, che l'autore stesso definì “*leggerezza apparente*” (4).

Nelle sue pagine rivivono l'ironia socratica, la forma dialogica delle opere di Platone, il modello dei “Dialoghi” satirici di Luciano di Samosata. Per tale via Leopardi intende compiere una sintesi di filosofia e letteratura, di ragione e immaginazione. Il dialogo è la forma espressiva privilegiata; nei testi sfilano personaggi di varia provenienza: letterati, scienziati, figure mitologiche, vere e proprie personificazioni (della Morte, della Natura, della Luna ecc. ...) e creature dovute all'invenzione di Leopardi (il “gallo silvestre”, il folletto e lo gnomo).

L'autore ha dichiarato di voler “*portare la commedia in ciò che tradizionalmente era oggetto di tragedia, come “i vizi dei grandi, i principi fondamentali della calamità e della miseria umane”*”

Le “Operette”, nel loro insieme, presentano compiutamente il credo filosofico negativo di Leopardi; la visione pessimistica dell'esistenza si esprime attraverso il tono pacato, ironico, con la calma di una saggezza definitivamente raggiunta.

All'edizione del 1824 furono, in seguito, aggiunti quattro dialoghi. Il “*Copernico*” riprende criticamente il motivo della centralità della terra nell'universo e ribadisce l'irrilevanza della specie umana nel cosmo. Nel “*Dialogo di Plotino e Porfirio*” si affronta il tema del suicidio come unico scampo alla sofferenza; qui Plotino invita l'interlocutore a scartare tale via e a preferire invece quella dell'amicizia e del conforto reciproco nelle sventure. Il “*Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero*”, mediante un rapido scambio di battute tra un intellettuale e un uomo della strada, ribadisce il tema dell'inesistenza del piacere, che tutti pongono nell'attesa di un futuro vago e indeterminato. Infine, nel “*Dialogo di Tristano e di un amico*”, Tristano, benché consapevole della necessaria infelicità umana, dichiara di non volere sottomettersi ad essa, né di volersi illudere con false ideologie e sceglie di affrontare con fermezza la realtà in attesa della morte.

7.5 PRESENZA DELLA SATIRA E FUNZIONE DEL RISO

E' soprattutto nella prima parte del libro che molti testi risultano più direttamente ispirati a Luciano e ai toni satirici, consideriamone tre: il “*Dialogo d'Ercole e di Atlante*”, il “*Dialogo della Moda e della Morte*” e il “*Dialogo di Malambruno e Farfarello*”.

Nel primo di essi Ercole, incosciente vanitoso, va, incaricato da Giove, a trovare il vecchio Atlante, che ormai sarà stanco di tenere sulle spalle la terra. Ma al titano non serve aiuto; infatti il pianeta ormai è diventato “*leggero*”, riducendosi ad una “*pallottola*”.

I due decidono quindi di giocare una partita di palla a mano (una sorta di tennis), cercando di rianimare la terra e di riportarla alla vitalità di un tempo. Purtroppo però la palla non regge ai colpi e rischia di spaccarsi cadendo; per di più l’umanità è addormentata, non si risveglia e forse è morta. La condizione storica e morale dell’umanità decaduta viene perciò allusa mediante la scena surreale del gioco compiuto per capriccio dalle due figure del mito classico. L’ironia è ribadita nella conclusione, in cui Ercole riprende e stravolge in paradosso una riflessione del poeta latino Orazio, stando alla quale l’uomo giusto resta impassibile e non si muove neanche se cade il mondo; Ercole infatti si dichiara convinto che “*oggi tutti gli uomini siano giusti, perché il mondo è caduto, e niuno si è mosso*”.

Il secondo dialogo delinea il contrasto tra la **Morte** e la **Moda**, entrambe figlie della **Caducità**; l’opposizione si scioglie nella constatazione che tutt’e due svolgono la stessa funzione: “*disfare e rimutare di continuo le cose*”. Attraverso la Moda, idolo dei tempi moderni, l’umanità non apprezza più la vita e finisce per porre la Morte in cima ai propri desideri; la Moda infatti provoca continui cambiamenti in coloro che si impongono di seguirla, riducendoli a cadaveri inerti nelle proprie mani.

Il terzo testo constata che “*il non vivere è sempre meglio del vivere*”. Il mago **Malambruno** ha convocato il diavolo **Farfarello** e gli chiede di avere non ricchezze, né potere, né amore, bensì un istante di felicità, o almeno la liberazione dall’infelicità. Ma il diavolo risponde che non può soddisfare la richiesta, perché l’uomo ama se stesso di un amore infinito e quindi desidera un piacere infinito, che è impossibile da realizzare, nemmeno per un attimo.

In tutti questi casi l’uso del paradosso e dell’ironia serve a smascherare i pregiudizi e gli errori degli uomini; tuttavia, riflettendo più in generale sulla funzione del riso, in vari altri passi delle *Operette* Leopardi gli attribuisce anche il merito di un effetto consolatorio, di un valore positivo, pur non negandone l’illusorietà.

Pertanto nei “*Detti di Filippo Ottonieri*” afferma che il riso ha una funzione consolatoria e morale, perché “*supplisce per qualche modo alle parti esercitate della virtù, dalla giustizia, dall’onore e simili; e in molte cose raffrenando e spaventando gli uomini dalle male opere*”. Nel “*Dialogo di Timandro e Eleandro*”, per bocca di quest’ultimo, afferma “*ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo*”. Invece di abbandonarsi ad un pianto

scomposto sopra le proprie sciagure, l'umanità viene invitata a seguire l'esempio di una “*disperazione magnanima*”, che non disdegna le “*Belle illusioni*” e che sa “*ridere dei propri mali*” (“Storia del genere umano”).

Queste osservazioni possono essere integrate da uno dei 111 “Pensieri” (un testo in prosa preparato dall'autore per la pubblicazione, ma stampato solo dopo la sua morte) dove si sostiene che: “*chi ha il coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire*” (5). Infatti la risata consente una momentanea esperienza di espansione vitale, di accrescimento di potenzialità ed energie personali; in ciò è simile all'amore; anche quest'ultimo secondo Leopardi, per il soggetto che lo vive risulta un'esperienza non irrilevante, anzi capace di alimentare i gesti audaci della passione (in “*Amore e Morte*”, canto scritto nel 1833, Leopardi sostiene che perfino la donzella “*timidetta e schiva*” può osare, quando è in preda alla passione amorosa, “*alla tomba fermar lo sguardo*”). Analogamente vi è una nobiltà morale nel riso, quando esso consente di reagire alle miserie della futilità e di superare ogni derisorio cinismo.

Si tratta di un atteggiamento condiviso da Leopardi negli anni conclusivi della sua esistenza (e che giunge fino al cuore del poemetto dedicato alla “*Ginestra*”); in proposito la critica da tempo ha utilizzato il termine “*titanismo*”. Per quanto riguarda le “*Operette morali*” tale aspetto trova la massima espressione nella figura di Tristano, personaggio che campeggia nel dialogo composto a Firenze nel 1832 e destinato a chiudere, come una sorta di testamento spirituale, l'edizione delle “*Operette*” del 1834.

7.6 UN “EROE DEL VERO”: TRISTANO

I protagonisti di questo testo sono due: Tristano, filosofo che sostiene una visione del mondo pessimistica e negativa, assai sgradita ai contemporanei, e l'amico, portavoce dell'opinione dei più, fiduciosa nel progresso e nei miti diffusi del primo Ottocento, soprattutto negli ambienti liberali, spiritualmente e politicamente moderati. In gran parte del testo Tristano ricorre alla tecnica della palinodia, cioè della finta ritrattazione del suo pensiero, apparentemente accettando di condividere il punto di vista dei suoi contemporanei, in realtà polemizzando con loro in modi acutamente sarcastici. Ricordiamo che questa forma espressiva era cara a Leopardi, che indirizzò al conte Gino Capponi un lungo poemetto dello stesso tenore, incluso nell'edizione dei suoi “*Canti*” del 1834 (6).

Nelle varie battute del dialogo, Tristano asseconda a lungo il suo interlocutore, il quale non sembra rendersi conto del pur evidente tono ironico usato dal protagonista. Il discorso di Tristano infatti è costellato di espressioni perfino feroci nei confronti della “*profonda filosofia dei giornali*”, della

“perfettibilità infinita dell'uomo” della “felicità delle masse”, della “superiorità del secolo presente rispetto a “tutti i passati”. Il personaggio si spinge a dichiarare sarcasticamente quanto segue: “Ma viva la statistica! Vivano le scienze economiche, morali e politiche, le enciclopedie portatili, i manuali, le tante belle creazioni del nostro secolo! E viva sempre il secolo decimonono!”

Ma, dopo che l'amico si è finalmente accorto che lui parlava *“un poco ironico”*, il tono va cambiando. Se l'altro cerca di giustificare i limiti della società contemporanea, parlando di un secolo *“di transizione”*, per il quale non potrà mancare in seguito un progresso, Tristano afferma vigorosamente che non si tratterà d'altro che di un movimento apparente. Procedo quindi a dichiarare la propria infelicità e proclama di *“accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera”*. Con fermezza ed eroismo morale, consapevole della propria posizione isolata, aspetta, ormai impavidamente la morte: *“io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino, o vengo seco a patti, come fanno gli altri uomini”*. Il riso, *“che aveva tramato senza gioia le parole della ritrattazione”* (7) cessa infine, per lasciare il posto ad un'atmosfera di alta tragedia”.

Per concludere questa presentazione delle *“Operette morali”*, userei le parole di un manuale scolastico, che, in un sintetico riepilogo, ne ricorda i tre obiettivi fondamentali: a) *“rappresentare senza veli la necessità del dolore per gli uomini”*; b) *“smascherare e deridere le illusioni consolatorie (...)”*; c) *“additare un modello di reazione all'infelicità, consistente nelle passioni e nei gesti generosi (...) ed audaci che anche la disperazione può consentire”* (8).

7.7 BREVE QUADRO DI RIFERIMENTO PER G.G. BELLI

Con il ritorno trionfale a Roma (1815) di papa Pio VII, dopo la parentesi napoleonica, lo Stato della Chiesa si ripiegò su sé stesso, in una prospettiva di restaurazione e di contrasto verso ogni idea patriottica nazionale e ogni possibile istanza liberale e rivoluzionaria. Il clima politico-culturale, stagnante e asfittico, fu appena intaccato dalle prudenti iniziative dell'illuminato cardinale Consalvi. In poco tempo però la corrente degli *“zelanti”*, formata dal clero più intransigente, riuscì ad impadronirsi di fatto dei vertici del potere, assicurandosi in successione l'elezione di ben tre pontefici: prima Leone XII, poi Pio VIII ed infine Gregorio XVI. Grandissima parte dei 2279 *“Sonetti”* belliani fu scritta sotto il pontificato di quest'ultimo. Nei manuali di storia viene citato per la sua strenua avversione alle novità, che lo spinse ad opporsi alla costruzione delle ferrovie; del resto nella Roma del primo Ottocento le serate e le notti erano assai buie, perché il governo restaurato aveva prontamente eliminato l'illuminazione a gas.

La città era allora divisa tra una maggioranza di sudditi disperati per la loro indigenza ed una ristretta minoranza privilegiata, che non si asteneva dall'ostentazione delle proprie ricchezze e perfino della propria corruzione. L'ossatura organizzativa dello stato conservava immutate le caratteristiche del passato: i vescovi gestivano in ogni provincia il governo; i ruoli nell'apparato burocratico-amministrativo erano appannaggio del clero, i cui esponenti svolgevano anche il compito di giudici nei tribunali. Nelle accademie e negli ambienti culturali ci si attardava in un classicismo erudito, estenuato e desolante, senza che nulla vi filtrasse delle nuove idee romantiche. Parlando di questo clima, Carlo Dionisotti avrebbe utilizzato l'espressione “*zona del silenzio*”, in un suo famoso studio dedicato a “*Geografia e storia della letteratura italiana*”.

All'opprimente controllo delle idee e alle persecuzioni di polizia nei confronti dei patrioti costretti alla clandestinità, si aggiunse, nel 1832, l'enciclica “*Mirari vos*”, con la quale Gregorio XVI condannava la libertà di coscienza, “l'eseacrata ed abolita libertà di stampa”, il diritto dei sudditi di ribellarsi ai principi, e la dottrina della separazione della Chiesa dallo Stato.

Secondo alcuni studi, per quanto riguarda il tenore di vita dei popolani di Roma, risulta che la paga settimanale di un lavorante/operaio era appena sufficiente a coprire le spese di due-tre giorni per l'olio delle lampade, l'acquisto della legna e del pane. Alcune manifatture statali si reggevano sul lavoro dei carcerati, tanto che spesso il numero delle condanne veniva regolato sul fabbisogno di manodopera non pagata. Il furto e la prostituzione erano assai diffusi, tra la “plebe”, come forme elementari di sopravvivenza.

NOTE ALLA LEZIONE 7

1) Per un inquadramento generale di Carlo Porta sono utili:

- Lanza M. T., “*Porta e Belli*” nella “*Letteratura italiana. Storia e testi*” diretta da C. Muscetta, VII/2. “*Il primo Ottocento*” Laterza, Roma-Bari;
- Gibellini P., la voce “*Porta, Carlo*” del “*Dizionario critico della letteratura italiana*” diretto da V. Branca, UTET, Torino 1986,
- Isella P., “*I lombardi in rivolta*”, Einaudi, Torino 1984;

2) Cfr. “*Offerta a Dio*” (“*La preghiera*”), in fotocopia, da De Caprio V.- Giovanardi S. “*I testi della letteratura italiana. L'Ottocento*”, Einaudi, Torino 1993;

3) Leopardi Giacomo, “*Dialogo di un folletto e di uno gnomo*”, in “*Operette morali*”, disponibile in varie edizioni economiche: Garzanti (a cura di P. Ruffilli); Mursia (a cura di G. Getto- F. Sanguineti); Newton Compton (“*Tutte le poesie e tutte le prose*” a cura di L. Felici e E. Trevi). Per un inquadramento generale: Cellerino L. “*Operette morali*” in Lett. It. Einaudi, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, “*Le opere*”, III, PP. 303-354. Studia invece alcuni aspetti particolari, seppur in una prospettiva globale, il recente: Fenoglio C., “*Leopardi moralista*”, Marsilio, Venezia 2020;

4) Cruciali per il nostro tema: Dotti U., “*Il savio e il ribelle*”, Ed. riuniti, Roma 1986, pp. 39-59; Blasucci L., “*Le ragioni storiche della satira leopardiana*” in Ceserani - De Federicis, “*Il materiale e l'immaginario*”, vol. VII, pp. 1274-86; Russo E., “*Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*”, il Mulino, Bologna 2017;

5) Leopardi G., “*Pensieri*”, (a cura di C. Galimberti), Adelphi, Milano 1982;

6) Leopardi G., “*Poesie e prose*”, vol. I (a cura di Rigoni M.A.), Mondadori, Milano 1994, pp. 113-20;

7) Guglieminetti M., “*Gertrude, Tristano e altri malnati*”, Bonacci, Roma 1998, p. 42;

8) Luperini R. e altri, “*La scrittura e l'interpretazione*”, Ediz. Rossa, vol. 2, tomo III, p. 471, Palumbo

