

*Declinazioni dello spazio  
nell'opera di Giacomo Leopardi*

Tra letteratura e scienza

a cura di Antonella Del Gatto e Patrizia Landi



## IL SEGNO E LE LETTERE

---

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne  
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

### DIREZIONE

Mariaconcetta Costantini

### COMITATO SCIENTIFICO

*Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara*

Brigitte Battel - Claudia Casadio - Mariaconcetta Costantini

Mariapia D'Angelo - Persida Lazarević - Maria Rita Leto

Lorella Martinelli - Carlo Martinez - Ugo Perolino

Marcial Rubio Árquez - Anita Trivelli

#### *Atenei esteri*

Antonio Azaustre (*Universidad de Santiago de Compostela*)

Claudia Capancioni (*Bishop Grosseteste University, Lincoln*)

Dominique Maingueneau (*Université Sorbonne*)

Snežana Milinković (*University of Belgrade*)

### COMITATO EDITORIALE

Mariaconcetta Costantini - Barbara Delli Castelli

Elvira Diana - Luca Stirpe

---

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140  
ISBN 978-88-7916-971-4

Copyright © 2021

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano  
E-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) <<mailto:segreteria@aidro.org>>  
sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org) <<http://www.aidro.org/>>

---

Volume pubblicato con il contributo  
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

*In copertina*

Silvio Pancheri, *Viaggio nell'universo infinito a ridosso del Big-bang*  
(dipinto a tecnica mista acrilico su carta, cm 50 × 70, 2008)

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego

*Stampa:* Logo

# SOMMARIO

Qualche parola introduttiva <i>Antonella Del Gatto - Patrizia Landi</i>	7
Nota al testo	13

## PER COMINCIARE

Dedalo, maschera bifronte di Leopardi, e il suo volo sublime sopra “spettacoli fuor di natura” <i>Gaspere Polizzi</i>	19
---	----

## PARTE I

### LO SPAZIO DELLA LINGUA

“David prendeva dalle stelle argomento di elevarsi a Dio”: la lingua ebraica come strumento d’indagine nelle opere scientifiche giovanili di Leopardi <i>Miriam Kay</i>	37
Confini e indeterminatezza del senso: spazio semantico e facoltà immaginativa nelle concezioni linguistiche di Leopardi <i>Maria Silvia Marini</i>	51
Lo spazio naturale della <i>Ginestra</i> come nuova categoria ermeneutica: il lessico terrestre e celeste del disoccultamento <i>Laura Rosi</i>	67

## PARTE II

### LO SPAZIO DELLA POESIA

L’essere-spazio nei <i>Canti</i> di Leopardi <i>Martina Di Nardo</i>	93
---	----

Leopardi e lo “spazio immaginario” dell’ <i>Infinito</i> <i>Luigi Capitano</i>	119
“Natar giova tra’ nemi”: lo spazio acquatico nell’ <i>Ultimo canto di Saffo</i> <i>Melinda Palombi</i>	135

PARTE III  
LO SPAZIO DELLA SOCIETÀ

Per una via di città: spazio urbano come spazio scenico in Leopardi e Manzoni <i>Andrea Malagamba</i>	157
Parodied Knowledge: Leopardi and the Athenaeum of Listening <i>Andrea Lombardinilo</i>	175

PARTE IV  
LO SPAZIO DEL PENSIERO E DELLA SCIENZA

L’immagine del punto, tra geometria e poesia. Preliminari <i>Antonella Del Gatto</i>	201
Il sistema del mondo. Appunti su Leopardi e Newton <i>Patrizia Landi</i>	219

APPENDICE

Indice dei nomi	239
Indice delle opere di Leopardi	245
Gli Autori	247

# PER UNA VIA DI CITTÀ: SPAZIO URBANO COME SPAZIO SCENICO IN LEOPARDI E MANZONI

*Andrea Malagamba*

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/971-2021-mala>

## ABSTRACT

The article outlines the image of urban space in some of Leopardi's reflections and in the pages which Manzoni dedicates to the history of Lodovico. For both authors, the city is comparable to a large stage on which community life takes shape, marked by a high degree of fiction. After the upheavals of the French Revolution, sociality is understood as complex of actions that allows to show oneself and to play a role in the worldly scene. Therefore, society imposes to everyone to work constantly to build an honorable image of his own person and of his own existence. In Leopardi's thoughts, stage costumes are become the habits of the man of the city, while in Manzoni they fulfill the role of enhancing the ritual aspect inherent in worldliness.

*Keywords:* community; fiction; Leopardi; lifestyle; Manzoni.

---

Paragonando i rumori che si levano dall'area portuale di Marsiglia a "farfalle in torride aiuole"<sup>1</sup>, Walter Benjamin coglieva, con il colpo d'occhio che appartiene solo ai grandissimi, un aspetto centrale della vita cittadina: i suoni di Marsiglia, definendo per contrasto tante forme di silenzio, sono lo specchio della sua intensa e misteriosa energia vitale, la mimesi fonica

---

<sup>1</sup> Benjamin 2007b (1929), 72-73: "*Rumori*. Sono annidati nelle strade deserte della zona del porto, grevi e sfibrati, come farfalle in torride aiuole. Ogni passo fa lievitare un canto, un alterco, uno sbattere di lenzuola bagnato, fragore di assi, lamento di neonato, tintinnare di secchi. Ma bisogna smarrirsi per questi posti da soli, per correr dietro a questo sfarfallare di rumori quando svariano ebbri nel silenzio. Ché in questi angoli abbandonati ogni suono e ogni cosa hanno il proprio silenzio, come sulle alture a mezzogiorno c'è il silenzio dei galli, un silenzio dell'accetta, un silenzio dei grilli".

della fusione tra tessuto architettonico e dinamismo sociale dello spazio urbano. Muoversi all'interno delle strade di città significa inoltrarsi nella vita comunitaria che in esse prende forma, immergersi in uno spazio che è innanzitutto uno spazio sociale.

L'attenzione alla dimensione sonora della città è legata ai mutamenti irreversibili che investono i centri urbani europei tra la metà del Settecento e il primo Ottocento e che hanno esercitato una forte fascinazione, non priva di tratti di spavento, nei pensatori e negli scrittori di quel tempo. Questi osservavano le città cambiare sotto i loro occhi, assumere un aspetto inedito, e non solo in senso strettamente urbanistico: era la vita umana nella città a cambiare velocemente sotto il loro sguardo. È merito di Francesco Iengo<sup>2</sup> aver ricostruito i tratti principali dell'indagine sul mondo cittadino nella cultura illuministica e romantica, e averne messo a fuoco sia gli aspetti più discussi all'epoca, sia i canoni del giudizio di gusto che regolavano il grado di apprezzamento della conformazione e dell'architettura delle città.

Molte delle considerazioni che percorrono le opere dei grandi illuministi – da De Brosses a Rousseau, da Goldoni a Malaspina – si concentrano su dati oggettivi, che rispondono a criteri di misurabilità e osservabilità tipici dell'estetica razionalistica settecentesca: la grandezza della città in proporzione al numero dei suoi abitanti, il grado di rielaborazione del sito naturale originario, il rapporto tra le strade e i palazzi circostanti e la loro distribuzione all'interno del nucleo cittadino. Per dirla con Montesquieu, che amava osservare le città dall'alto, la funzionalità e la bellezza della città erano una questione di 'geometria'<sup>3</sup>. Ma già nelle pagine della *Vita* di Alfieri dedicate ai viaggi della propria giovinezza, lo sguardo si fa meno razionale, talora insinuandosi nelle pieghe più strette del reticolo urbano per registrare la prima impressione che esso suscita, altre volte allargandosi a includere e contemplare la maestosità dell'ambiente naturale che circonda la città, o a definirne i costumi e le forme di governo<sup>4</sup>.

In epoca romantica, i criteri del giudizio sono oramai cambiati ed il mondo cittadino viene osservato come specchio delle nuove forme di so-

---

<sup>2</sup> Iengo 2015.

<sup>3</sup> Cf. Macchia 1971.

<sup>4</sup> Emblematica in questo senso la narrazione dell'arrivo a Lisbona "da oltre il Tago", in cui lo sguardo di Alfieri prima abbraccia con entusiasmo "lo spettacolo della città", il suo "aspetto teatrale e magnifico" (Alfieri 1983, 129), per poi soffermarsi deluso, inoltrandosi nelle strade cittadine, sulle macerie causate dal terremoto. Si vedano, inoltre, le sue prime impressioni mentre entra a Parigi dal sobborgo di San Marcello, o di fronte all'imponenza dei paesaggi scandinavi, che avvolgono le città del Nord di un'aura misteriosa, nella quale il silenzio convive con l'asperità dello scenario naturale (ivi, 90 e 104-107).

cialità che in esso prendono vita. Heine e Madame De Staël, ad esempio, rifiutano l'idea di una città che sembri costruita su di un'unica volontà, su un disegno precostituito e razionale, e preferiscono l'immagine della città come costruzione sociale e *in progress*. Non a caso la loro attenzione si appunta su Berlino, tuttora caratterizzata da incalzanti ritmi di rimodulazione del proprio spazio e dalla propria vita sociale. Le file regolari delle case berlinesi, secondo Heine, non dicevano nulla della città, la cui anima era forse altrove, nel "modo di pensare della folla"<sup>5</sup>. In modo non dissimile, nel suo *Viaggio in Italia*, Chateaubriand ammira la sovrapposizione storica delle architetture, contro la predilezione degli illuministi per le città di nuova fondazione e per i palazzi tirati a lucido; si concentra sullo stesso rapporto tra il silenzio e i rumori che colpirà Benjamin a Marsiglia, vivendolo nella sorprendente e nuova armonia generata dalla fusione dei suoni naturali, come quelli che provengono dalle acque delle fontane di Roma, con i rumori che caratterizzano il traffico della vita urbana.

Così, la città, che nel Settecento era rimasta circoscritta al suo ruolo di *testo*, e solo in quanto tale aveva interessato gli impassibili osservatori, viene finalmente inserita in un *contesto*, in cui entreranno, via via, l'ora del giorno e l'orizzonte, il variare dei colori, la storia della comunità ch'essa costituisce, ed infine, l'osservatore stesso con i suoi stati d'animo, le sue idee, i suoi rapporti: non più, dunque, nella posizione di un *soggetto* che osserva un *oggetto*, ma in quella di chi si avverte egli medesimo come qualcosa di coinvolto in un più generale contesto, che tutto include.<sup>6</sup>

La riflessione leopardiana sulla città si inserisce in questa nuova visione proposta dagli autori romantici, pur non essendo del tutto allineata con essa: parlare dello spazio urbano significa per Leopardi indagare i meccanismi della vita cittadina, scoprirvi una socialità diversa da quella della campagna e del piccolo paese, una socialità che è stata fortemente codificata secondo le leggi della sua spettacolarizzazione. Il mondo cittadino rappresenta, pertanto, un grande banco di prova del pensiero antropologico leopardiano, dell'ininterrotta indagine sulla 'seconda natura' dell'uomo e sul grado di incidenza delle assuefazioni su ogni essere umano. Anticipando un

---

<sup>5</sup> Heine 1931, 151.

<sup>6</sup> Iengo 2015, 63. Tale differenza di prospettiva sembra riprodursi nelle modalità cinematografiche di ripresa dello spazio urbano, che passano progressivamente dalla semplice giustapposizione di inquadrature a tecniche di montaggio più complesse, volte a cogliere il dinamismo della città, la diversa modalità dello scorrere del tempo che in essa prende forma, come osservato da Andreazza 2016, 116-125.

pensiero che sarà tematizzato da Simmel all'inizio del ventesimo secolo<sup>7</sup>, Leopardi individua nella vita urbana un potente e 'democratico' acceleratore dello sviluppo della psiche, "giacchè le città sviluppano sempre alquanto le facoltà mentali anche nei poveri"<sup>8</sup>. In questo senso, le prime osservazioni leopardiane sulla città puntano a mettere a fuoco la tendenza uniformante della civilizzazione<sup>9</sup>, concepita come allontanamento da una dimensione di presunta natura originaria dell'uomo:

Essendo vissuto lunghissimo tempo in città piccola e fra gente lontanissima da quel che si chiama buon tuono, e spirito di mondo, quantunque io non abbia più che tanta pratica della così detta buona società, mi par nondimeno di aver in mano bastanti comparazioni per poter affermare che ne' paesi piccoli, e fra gli uomini e le società di piccolo spirito, si apprende assai più della natura umana, e sì del carattere generale, sì de' caratteri accidentali degli uomini, di quello che si possa fare nelle grandi città, e nella perfetta conversazione. Perchè, *oltre che* in queste gli uomini *son sempre mascherati*, e d'apparenze lontanissime dalla sostanza, e dai caratteri loro individuali; *oltre che* sono tanto più lontani dalla natura, e dal vero carattere generale dell'uomo, e lo sono, *non solo per finzione*, ma anche per carattere acquisito; il principale è che son tutti appresso a poco di una forma, sì ciascuno di essi, come ciascuna di queste società rispetto alle altre. Laonde veduto e conosciuto un uomo solo, si può dir che tutti, poco più poco meno, sieno veduti e conosciuti.<sup>10</sup>

In questo passo sul divario tra città grande e città piccola rispetto alla cosiddetta "buona società" e allo "spirito di mondo", Leopardi giustappone due diverse forme di distanziamento da una presunta naturalezza dell'agire che caratterizzano la vita sociale: il primo aspetto assume un tratto più volontaristico, come se nelle realtà cittadine più estese gli individui si imponessero di portare una maschera mondana che separa drasticamente l'apparenza

---

<sup>7</sup> Simmel 1995 (1903). Sulle profonde connessioni che legano le riflessioni sulla città, sul linguaggio, sugli individui metropolitani e sulla moda nella scrittura di Leopardi, Simmel e Benjamin si veda la puntuale ricostruzione di Rafele 2007.

<sup>8</sup> *Zib.* (1991), 1647.

<sup>9</sup> Cf. *Zib.* (1991), 1832: "la civilizzaz. tende essenzialmente ad uniformare".

<sup>10</sup> *Zib.* (1991), 2406; corsivo mio. Sull'ascendenza rousseauviana di questo passaggio si veda Iengo 1989, 166-167. Riflessioni complementari a quella del 30 aprile 1822 sono svolte da Leopardi alle pp. 1831-1832 dello *Zib.* (1991), nelle quali si argomenta la maggiore varietà di caratteri e costumi nelle città fuori mano, e alle pp. 3546-3547, in cui si mostra che l'Italia funziona come una città piccola, mentre le nazioni europee più civilizzate come le città grandi. Benjamin (1995, 101) ricorda che Hegel, trovandosi a Parigi, ebbe pressappoco la stessa intuizione in merito all'uniformità degli individui negli spazi metropolitani: "Se giro per le strade, la gente ha lo stesso aspetto che a Berlino – sono vestiti allo stesso modo, più o meno le stesse facce –; la stessa scena, ma in una massa popolosa".

dalla sostanza e che rende impossibile intravedere dietro quella maschera il vero carattere di ciascun individuo. Il secondo aspetto, invece, appare legato all'azione uniformante delle convenzioni sociali che, modellando silenziosamente la natura delle persone, non solo rende tutti gli uomini simili, ma anche tutti parimenti lontani dalla loro intima identità.

Se guardato più da vicino, tuttavia, il passo tende ad assottigliare la distanza tra queste due diverse forme di 'finzione', per farne due facce di una medesima dinamica cittadina nella quale appare difficile separare l'aspetto volontario da quello involontario. La costruzione retorica della seconda parte del ragionamento leopardiano sembra puntare decisamente in questa direzione: l'iterazione delle congiunzioni ("oltre che", "non solo per") prepara solo formalmente la messa a fuoco di quella che dovrebbe essere la principale ragione di uniformità; in realtà, con un repentino colpo di coda, la sintassi del passo finisce per esaltare e potenziare nella sostanza quelle stesse ragioni che fondano l'uniformità – i caratteri acquisiti per assuefazione alla vita cittadina e la finzione sociale che essa comporta per interpretare un ruolo sulla scena mondana – solo al fine di rilanciare la posta in gioco, e veicolare il convincimento che l'azione uniformante dei costumi rende gli individui identici non solo all'interno della stessa città, ma anche in città differenti caratterizzate da un medesimo grado di socialità. Pertanto, conosciuto un uomo, è come se si fossero conosciuti tutti.

La riflessione di Leopardi sulla socialità cittadina giunge così a un esito paradossale, ma perfettamente coerente con il suo sistema di pensiero: la finzione – volontaria o meno – e l'apparenza mondana sono oramai divenute norma sociale, esattamente come la "seconda natura", quella generata dalle assuefazioni che l'individuo contrae sin dalla nascita, ha sostituito per sempre la prima<sup>11</sup>. La maschera teatrale è divenuta il volto degli individui, che agiscono sull'immenso palcoscenico della città; ragion per cui, così come non è possibile definire che cosa sia la prima natura se non ipotizzandola a posteriori a partire dalla seconda, non è possibile che intravedere, e mai nitidamente, nelle maglie della finzione sociale, l'autentica personalità degli individui, posto che ce ne sia una.

---

<sup>11</sup> *Zib.* (1991), 208, 13 agosto 1820: "L'assuefazione è una seconda natura, e s'introduce quasi insensibilmente, e porta e distrugge delle qualità innumerabili, che acquistate o perdute, ci persuadiamo ben presto di non potere avere, o di non poter non avere, e ascriviamo a leggi eterne e immutabili, a sistema naturale, a Provvidenza ec. l'opera del caso e delle circostanze accidentali e arbitrarie". Per la complessa tematica dell'assuefazione si vedano almeno Prete 1980, 103-177; Tini 1994; Brioschi 2001, 737-750; Malagamba 2010 e 2014; Aloisi 2014.

Ognuno vive – al secolo decimonono come forse oggi – in “una rappresentazione scenica”, della quale sono “tutti recitanti”<sup>12</sup>, e sembra muoversi nel mondo come se fosse inquadrato da una macchina da presa, abituato a recitare la propria parte in quella che un secolo più tardi Pirandello avrebbe chiamato “quell’altra mascherata, continua, d’ogni minuto, di cui siamo pagliacci involontari quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d’essere”<sup>13</sup>. Lo spazio urbano è concepito, dunque, come un teatro sin troppo esteso e avviluppante, che rende tutti gli individui attori solo parzialmente consapevoli e che non consente di assumere la distanza scenica necessaria a separare il vero dal falso per godersi lo spettacolo, se non allontanandosi dalla società stessa o mutando radicalmente il punto d’osservazione:

Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime *immagini* la vista dell’interno delle stanze che io guardo di sotto dalla strada per le loro finestre aperte. *Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro*. Non è questa un’immagine della vita umana, de’ suoi stati, de’ beni e dilette suoi?<sup>14</sup>

In questo pensiero dello *Zibaldone*, uno degli ultimi dedicati al mondo della città, emerge una prospettiva affatto nuova con la quale Leopardi riflette sulla vita cittadina e sullo spazio urbano, lasciandosi alle spalle l’estetica del secondo Settecento: mentre un pensatore illuminista si sarebbe concentrato sul rapporto tra l’altezza delle abitazioni e la larghezza della strada, tentando di valutarne, secondo parametri oggettivi, l’esattezza della proporzione, Leopardi osserva la vita sociale che promana dalla città, secondo un nuovo paradigma di giudizio sul mondo cittadino, che non coincide però neppure *tout court* con quello dei romantici.

Negli stessi anni in cui Hoffmann scriveva il racconto *La finestra d’angolo del cugino*, nel quale il *cugino* osserva dalla propria stanza il complesso mosaico umano che prende vita nel mercato sottostante, Leopardi rappre-

---

<sup>12</sup> *Pens. (1994)*, XXIII, 62. In questo breve appunto la finzione che alla base della vita sociale assume una connotazione negativa: è una finzione da abbattere per provare ad accedere a una vita autentica. Sulle oscillazioni del pensiero leopardiano rispetto alle forme di finzione sociale si leggano le riflessioni di Colaiacomo 2005 e Del Gatto 2016, 61: “La maschera che ognuno indossa per apparire ciò che vorrebbe o dovrebbe essere, funziona bene nel mutuo patto sociale di tipo metropolitano, dove tutti per convenzione accettano di far parte della grande commedia cittadina, in cui ognuno ha un ruolo definito, ma non approfondito”.

<sup>13</sup> Pirandello 1993, 244.

<sup>14</sup> *Zib. (1991)*, 4421; corsivo mio.

senta se stesso sotto le sembianze di un moderno *flâneur*, che ama guardare dalla strada gli interni delle stanze attraverso le finestre, come se queste fossero vetrine; ma anziché mostrare oggetti del desiderio o stili di vita precostituiti, esse offrono allo sguardo del passante una visione della vita privata come spettacolo, come se le finestre fossero il corrispettivo di un sipario che si apre sul proscenio della vita domestica, in una sorta di ‘controt teatro’ della socialità cittadina.

Mentre solitamente è il palcoscenico di un teatro ad aprire uno spazio altro rispetto alla realtà, lo spazio della finzione scenica, in questo appunto leopardiano, coincide con la dimensione intima dell’interno delle abitazioni che – mostrando nella gestione del quotidiano uno scarto rispetto alla costante finzione sociale – dà vita a quello spazio di rappresentazione capace di illuminare una realtà alternativa e sorprendente che solitamente è proprio lo spazio scenico a mostrare. Detto altrimenti, la stanza privata, il ‘dietro le quinte’ di una società fortemente teatralizzata, nella quale tutti indossano una maschera, diviene il vero spazio scenico, l’aspetto inedito della realtà che, colto di nascosto, *en passant* e da una posizione di sicurezza, si fa spettacolo. Se la mondanità è segnata da un elevato grado di finzione, la vita domestica, o semplicemente la sua immagine – colta da una distanza che la mostra in quanto ‘scena’ – diviene spettacolare.

Il passo dello *Zibaldone* non lascia alcun dubbio sul fatto che sia proprio tale distanza, che potremmo definire propriamente come una distanza scenica, a destare “piacevolissime sensazioni”, che non esisterebbero se l’osservatore si trovasse all’interno della medesima stanza. È il riquadro della finestra, quasi come la siepe de *L’infinito*<sup>15</sup>, a determinare nel passeggiatore un ruolo attivo, creativo, tanto più che nulla nel passo autorizza a pensare – sebbene neppure a escludere – che l’interno della casa sia in quel momento abitato: la parola “immagini” implica, infatti, che la stanza scorta dalla strada richieda un completamento nella mente dello spettatore, chiamato a comporre nuove narrazioni legate a quanto appena intravisto, un po’ come il *cugino* del racconto di Hoffman si divertiva a ricostruire da labili indizi la vita e la personalità degli avventori del mercato. La stanza vista dalla strada, esattamente come la strada vista dalla stanza, innesca quello slancio immaginativo che origina la teatralità nella vita osservata o fantasticata, o meglio che, svelando per un istante, come il negativo di una fotografia, la teatralità insita nella finzione mondana, spinge ad immaginare la prima

---

<sup>15</sup> Per l’associazione tra vita cittadina, “società stretta” e ostacolo visivo della siepe de *L’infinito* si vedano le considerazioni di Colaiacomo 1992, 23-48, e 2005, 533-534. Per una ricostruzione della tradizione ermeneutica de *L’infinito* si veda Malagamba 2004.

natura dell'uomo – o quanto meno il suo agire originario – in tutta la sua spettacolarità.

Il grande teatro della vita cittadina colpisce come un pugno l'attenzione di Walter Benjamin a Napoli circa un secolo fa, vale a dire cento anni dopo queste riflessioni di Leopardi. La sua descrizione della città partenopea tradisce un certo fastidio nelle prime battute del saggio, quasi a voler riprodurre lo *choc* che il viaggiatore subisce addentrandosi nel tessuto disordinato della città. Ma non appena Benjamin si sofferma a descrivere la vita domestica, il tono cambia, e Napoli rivela all'osservatore tutta la *porosità* – l'aggettivo “poroso” ricorre frequentemente nel saggio – della sua architettura e della sua socialità:

L'architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo “così e non diversamente”. È così che qui si sviluppa l'architettura come sintesi della ritmica comunitaria.<sup>16</sup>

Mentre in questo affresco di Benjamin sulla vita napoletana la teatralità si offre come esplicitamente esibita allo sguardo di chi passa, che diviene uno spettatore involontario trascinato dalla vita urbana, nel passo dello *Zibaldone* il carattere teatrale dell'interno delle mura domestiche appare come schermato: un ‘dietro le quinte’ diviene teatro in virtù del confine istituito dalla presenza di una finestra che filtra, separandola, la vita intima dallo sguardo del passante, del *flâneur* che solo in virtù di tale separazione diviene spettatore di una ‘scena’.

La vita privata del Napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'accesso. [...] Tutti si dividono in una infinità di ribalte animate simultaneamente. Balcone, ingresso, finestra, passo carraio, scala e tetto fanno contemporaneamente da palco e da scena. [...] Ciò che si svolge sulle scale è una grande scuola di regia.<sup>17</sup>

Anche il quadro di fondo che emerge dai due passi si presenta diverso o, più precisamente, complementare: nel saggio di Benjamin la teatralità di tutti i giorni nasce dallo scarto rispetto ad una presunta norma sociale; è una teatralità che, in quanto legata a forme di esagerazione e di artificio, si discosta dalla vita formalizzata in modo “definitivo”. La vita mondana

---

<sup>16</sup> Benjamin 2007a (1925), 6.

<sup>17</sup> Benjamin 2007b (1929), 7-8.

secondo Leopardi, invece, è completamente immersa nella finzione proprio in quanto altamente formalizzata, cristallizzata in un codice comportamentale, il cosiddetto “buon tuono”, cui tutti sentono di doversi adeguare se intendono conservare la propria rispettabilità, il proprio “onore” nella società.

Dopo la dissoluzione della sostanza etica dei valori tradizionali per opera della Rivoluzione francese, la società civile si sostiene, per Leopardi, solo nella misura in cui ciascun individuo considera rilevante il giudizio degli altri sulla propria persona, e lo introietta al punto da renderlo operante nella propria vita. Nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* si descrive con accuratezza l’“onore” quale ultima illusione possibile dopo il grande mutamento sociale ed economico provocato dalla caduta dell’Ancien Régime: il desiderio di onore, ormai del tutto sganciato dall’adesione a un’etica fondata sulla virtù, nasce dall’amor proprio, dall’ambizione insopprimibile di essere stimati dagli altri, e costituisce, quindi, un fortissimo collante della società nelle nazioni europee che si sono affrancate dallo stato dei “bisogni primi”<sup>18</sup>.

Ma bisogna pur confessare (*che giova il parlar sempre dissimulatamente, e col linguaggio antico nelle cose affatto nuove?*) che effettivamente lo stato delle opinioni e delle nazioni quanto alla morale è ridotto in quella precisa miseria che il buon tuono è, non solo il più forte, ma l’unico fondamento che resti a buoni costumi.<sup>19</sup>

Se la società delle moderne nazioni sta in piedi, è solo perché ciascun individuo si sente costantemente al centro della scena sociale, osservato nei suoi comportamenti da un pubblico pronto a giudicarlo e a restituirgli una certa immagine di sé. In essa, le parole “giustizia”, “virtù”, “probità”, “vizio” sono divenute, pertanto, come ha notato Antonella Del Gatto, delle “mummie verbali”<sup>20</sup>, in quanto segni linguistici il cui significante non corrisponde più a un significato che la comunità dei parlanti, dunque degli at-

---

<sup>18</sup> Cf. *TPP*, 1014: “Questo sentimento è quello che si chiama onore. È un’illusione esso stesso, perché consiste nella stima che gl’individui fanno della opinione altrui verso loro, opinione che rigorosamente parlando, è cosa di niun conto; ma egli è un’illusione tanto poco alta e viva e luminosa, che facilmente nasconde anche agli occhi esercitati dalla cognizione del vero, la sua vanità, e può compatire collo stato presente e colla distruzione di quasi tutte l’altre illusioni, alla quale ella non ripugna se non mediocrementemente, atteso la sua natura, per così dire, fredda e rimessa. Questa illusione però è potentissima nelle nazioni e nelle classi che hanno l’uso di quella intima società da cui solo ella può nascere”.

<sup>19</sup> *TPP*, 1014; corsivo mio.

<sup>20</sup> Del Gatto 2016, 63.

tori della vita sociale, può ricondurre a una sostanza definibile e afferrabile: di qui, la necessità di parlare delle dinamiche sociali che prendono forma nella città con un nuovo linguaggio, non più 'antico'. Gli eventi rivoluzionari che hanno attraversato lo scenario dell'Occidente hanno spazzato via la sostanza etica che sottende alle azioni, lasciando i soli costumi, prodotti e potenziati dalla spettacolarizzazione della vita mondana, come fondamento dell'agire umano. La teatralità non consiste, dunque, nello scarto rispetto ad una dimensione autentica che esiste di qua da essa, ma è la sola sostanza che esiste, fusa con l'apparenza stessa, a tal punto che le due dimensioni non possono più essere distinte.

È singolare che una notazione linguistica molto simile a quella del *Discorso sui costumi* compaia in uno dei più celebri capitoli dei *Promessi Sposi*, il quarto, dedicato alla storia di Lodovico. Ma d'altro canto, la spettacolarizzazione della vita mondana e di quella privata agisce profondamente nella scrittura di Manzoni, già interna al nuovo paradigma romantico di osservazione dello spazio urbano. Nel proprio modo di rappresentare i meccanismi della vita sociale, Manzoni proietta la dimensione scenica della città moderna sullo schermo del mondo del Seicento, accentuandone la teatralità e la ritualità.

Per una via di città, al culmine della propria vicenda umana, Lodovico affronta da par suo un gentiluomo che gli aveva ostacolato il passaggio, violando un consolidato costume della vita sociale. Anche questo conflitto si fonda sull'onore, sebbene in una sua forma assai diversa rispetto a quella delineata da Leopardi nel *Discorso sui costumi*: una forma così radicata nella tradizione cittadina da divenire una vera e propria norma comunitaria. La lite degenera in fretta, come è noto:

I bravi dell'uno e dell'altro eran rimasti fermi, ciascuno dietro il suo padrone, guardandosi in cagnesco, con le mani alle daghe, preparati alla battaglia. La gente che arrivava di qua e di là, si teneva in distanza, a osservare il fatto; e la presenza di quegli *spettatori* animava sempre più il puntiglio de' contendenti.<sup>21</sup>

I passanti divengono spettatori, proprio come noi lettori, di un duello all'ultimo sangue che si svolge in una strada cittadina, dove la presenza di un pubblico contribuisce ad accelerare e potenziare i rituali comunitari almeno quanto il "puntiglio de' contendenti". Manzoni accentua questo aspetto della ritualità cittadina nelle diverse fasi di ristesura del romanzo,

---

<sup>21</sup> Manzoni 1960 (1840), 59; corsivo mio. Sulla cultura dell'onore nei *Promessi Sposi* riflette Burke 2003, 273. Sulla connessione tra il *Discorso sui costumi* e il romanzo italiano sette-ottocentesco si veda Asor Rosa 2002, 260-263.

come appare evidente dal confronto tra il *Fermo e Lucia* e le edizioni Ventisettana e Quarantana all'altezza del finale dello stesso capitolo. Lodovico, ormai Padre Cristoforo, fa il suo ingresso nella casa del fratello dell'uomo che aveva ucciso per chiedere perdono:

Il **gentiluomo** [signore superbo] pensò subito che, quanto più quella soddisfazione fosse solenne e *clamorosa*, tanto più accrescerebbe il suo credito presso tutta la parentela, e presso il *pubblico*; e sarebbe (*per dirla con un'eleganza moderna*) **una bella pagina nella storia della famiglia**. Fece avvertire in fretta tutti i parenti che, all'indomani, a mezzogiorno, restassero serviti (*così si diceva allora*) di venir da lui, a ricevere una soddisfazione comune. A mezzogiorno, il palazzo brulicava di signori d'ogni età e d'ogni sesso: era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, **d'alte penne**, di durlindane **pendenti**, **un muoversi librato di gorgiere inamidate e crespe, uno strascico intralciato di rabescate zimarre**.<sup>22</sup>

Rispetto al *Fermo e Lucia*, il brano tratto dall'edizione Quarantana del romanzo presenta alcune significative variazioni – tre in particolare – che consentono di visualizzare in modo nitido aspetti della narrazione manzoniana legati alla teatralità della vita cittadina. Nella prima stesura del romanzo manca, infatti, la precisazione in parentesi “per dirla con un'eleganza moderna”, aggiunta con tutta evidenza nella Ventisettana per giustapporla all'altro inciso, già presente, “così si diceva allora”. La sottolineatura di uno scarto linguistico – lo stesso indicato nel *Discorso sui costumi* – segnala con chiarezza al lettore il netto divario tra un registro di finzione ed uno di realtà nell'evento rappresentato, come a voler affissare, mediante il filtro del linguaggio, uno scollamento tra sostanza e apparenza che Leopardi considerava oramai non più visibile: l'incontro a mezzogiorno doveva divenire, nello svolgersi del suo cerimoniale, il pubblico spettacolo dell'umiliazione

---

<sup>22</sup> Manzoni 1960 (1840), 65. Si riporta il brano corrispondente tratto dal *Fermo e Lucia*, Manzoni 1971, 59: “Il signore superbo pensò tosto che poteva dare molta solennità a questa riparazione, e soddisfare così in un punto la vendetta e l'orgoglio, e crescere la sua importanza presso tutta la parentela, e presso il pubblico: e fece avvertire in fretta tutti i parenti che l'indomani al mezzo giorno restassero serviti (così si diceva allora) di venire da lui per ricevere una soddisfazione comune. A mezzogiorno la casa era piena di signori d'ogni età e d'ogni sesso, tutti in grande apparato, con grandi cappe e con durlindane infinite”. Per un più immediato riscontro visivo, in questa e nelle successive citazioni tratte dall'edizione Quarantana dei *Promessi Sposi*, si indicano con il grassetto alcuni passaggi, sui quali si concentra l'attenzione nel presente saggio, che sono stati aggiunti nell'edizione Ventisettana e conservati, con modifiche minute, nella Quarantana; tra parentesi quadra si indicano, invece, i passaggi del *Fermo e Lucia* espunti nelle stesure successive del romanzo. I corsivi sono miei.

di Padre Cristoforo. Il passo presenta, inoltre, una sin troppo esplicita valenza metaletteraria: nel sottolineare la distanza linguistica rispetto all'uso secentesco, Manzoni strizza l'occhio al lettore per comunicargli che si troverà di fronte a una scena del passato divenuta, grazie alla sua mediazione, una "bella pagina" di letteratura, secondo un procedimento in linea con l'intelaiatura generale dei *Promessi Sposi* e con la finzione del fortunato ritrovamento<sup>23</sup>.

La trasposizione di un episodio della vita, per quanto fuori dall'ordinario, nella "bella pagina nella storia della famiglia" passa attraverso una premeditata messa in scena, il cui livello di elaborazione è sottolineato da Manzoni attraverso la scelta di un lessico fortemente implicato nel teatro: l'aggettivo "clamoroso", che viene spostato dal centro del brano in questione all'inizio, indica che l'aspetto spettacolare e pomposo della cerimonia non deriva dall'impressione estemporanea di chi lo sta vivendo come protagonista (o come lettore), ma è il frutto dell'attenta concertazione di chi ha organizzato l'evento come un regista, curandone tutti i dettagli, primo tra tutti la presenza di spettatori e lettori. Per questo motivo, il fratello dell'ucciso invita non solo tutto il parentado ma quanto più pubblico possibile. Nel passaggio all'edizione Ventisettana, inoltre, Manzoni aggiunge gran copia di particolari relativi agli abiti delle persone intervenute al banchetto, come a segnalare che ognuno degli invitati porta un elegante abito di scena, che gli conferisce quanto basta dell'onore necessario alla vita mondana in un'occasione tanto "solenne". Il lettore assiste insieme a Padre Cristoforo a una vera e propria sfilata in costume, con tanto di cappe, penne, spade, gorgiere e zimarre: tutti i simboli dell'alto rango degli astanti.

Questa spettacolare cerimonia è definita da Manzoni come un "apparecchio", termine che sostituisce il lemma "apparato" del *Fermo e Lucia*, in virtù della sua ben più estesa polisemia. Il primo significato di "apparecchio" era infatti all'epoca quello di preparazione a una battuta di caccia: in effetti, Padre Cristoforo si trovava lì, in quel palazzo, per divenire preda dello sguardo degli astanti e della loro sete di "soddisfazione". Il secondo significato è piuttosto tecnico – non possiamo certo dubitare che sfuggisse a Manzoni – ed indica, nel lessico della pittura, il fondo della tela o del muro da dipingere: in linea con questo secondo significato, il palazzo brulicante

---

<sup>23</sup> Non a caso "troppo bella" è la storia contenuta nel manoscritto che Manzoni finge di trascrivere. Sulla centralità del lettore e di Manzoni come primo lettore di se stesso nella mediazione linguistica inscenata attraverso la 'traduzione' del manoscritto, si vedano le considerazioni di Del Gatto 2015, 20-28 e 68-74. Sulla finzione del manoscritto riflette sistematicamente Spinazzola 1992.

di persone ben vestite prepara il fondo della scena che in quella circostanza si intende dipingere, la scena dell'umiliazione di Padre Cristoforo.

Le anticamere, il cortile e la strada formicolavano di servitori, di paggi, di bravi e di curiosi. Fra Cristoforo *vide quell'apparecchio* [tutto l'apparato], ne indovinò il motivo, e provò un leggier turbamento; ma, dopo un istante, disse tra sé: [e dopo un picciolo contrasto fu contento che la riparazione fosse *clamorosa*] “*sta bene*: l'ho ucciso in *pubblico*, [diss'egli fra sé,] alla presenza di tanti suoi nemici: quello fu scandalo, questa è riparazione”. Così, con gli occhi bassi, col padre compagno al fianco, **passò la porta di quella casa, attraversò il cortile, tra una folla che lo squadrava** [attraversò la folla che lo riguardava] con una curiosità poco cerimoniosa; salì le scale, e [con una confusione che cercava di vincere], **di mezzo all'altra folla signorile, che fece ala al suo passaggio, seguito da cento sguardi**, giunse [di sala in sala] alla presenza del padron di casa; **il quale**, circondato da' parenti più prossimi, **stava ritto nel mezzo della sala, con lo sguardo a terra, e il mento in aria, impugnando, con la mano sinistra, il pomo della spada, e stringendo con la destra il bavero della cappa sul petto.**<sup>24</sup>

Il passo sembra essere costruito mediante un procedimento non soltanto teatrale, bensì cinematografico: la scena è inquadrata dapprima con la focalizzazione di Padre Cristoforo, che entra nella casa e osserva i convitati, “l'apparecchio” ordito per lui, per privarlo del proprio onore; ma subito dopo, nel momento più spettacolare della “bella pagina nella storia della famiglia”, quando Cristoforo parla a tu per tu col fratello dell'uomo ucciso, la focalizzazione cambia, e lo sguardo del lettore viene a coincidere con quello dei convitati che assistono alla scena: “salì le scale [...] seguito da cento sguardi”. In entrambi i casi, dunque, lo sguardo di chi legge è identificato con quello di un pubblico che sta osservando da vicino uno spettacolo, prima con gli occhi di Padre Cristoforo, poi con gli occhi della folla che lo squadra mentre sale le scale, in una sorta di piano sequenza che parte da una soggettiva del Frate per poi arrivare a inquadrarlo di spalle. Il racconto d'espiazione di Padre Cristoforo declina, così, una vera e propria fenomenologia dell'osservazione all'interno di uno spazio scenico che riproduce gli equilibri della vita cittadina. Il lemma “pubblico”, infatti, compare due volte nel brano, con due significati differenti: la sua prima occorrenza indica lo spazio urbano in cui l'omicidio è stato commesso, a richiamare quanto già narrato; la seconda sottolinea il rifacimento di quello spazio pubblico all'interno di un cerimoniale connotato da un alto grado di teatralità, in virtù del quale i “curiosi” diventano “spettatori”.

---

<sup>24</sup> Manzoni 1960 (1840), 64; corsivo mio.

C'è talvolta, nel volto e nel contegno d'un uomo, un'espressione così immediata, si direbbe quasi un'effusione dell'animo interno, che, in una folla di *spettatori*, il giudizio sopra quell'animo sarà un solo. Il volto e il contegno di fra Cristoforo disser chiaro agli *astanti*, che non s'era fatto frate, né veniva a quell'umiliazione per timore umano: e questo cominciò a concigliarglieli tutti. Quando vide l'offeso, affrettò il passo, gli si pose *inginocchiati ai piedi*, *incrociò le mani sul petto*, e, chinando la testa rasa, disse queste parole [Fra Cristoforo gli si gettò ai piedi e disse]: – io sono l'omicida di suo fratello. Sa Iddio se vorrei restituirglielo a costo del mio sangue; ma, non potendo altro che farle inefficaci e tarde scuse, la supplico d'accettarle per l'amor di Dio –. *Tutti gli occhi erano immobili* sul [povero] novizio, e *sul personaggio* [sull'uomo] a cui egli parlava.<sup>25</sup>

La polisemia del lemma “pubblico” si riverbera sul sostantivo “personaggio”, che assume nel testo due significati complementari benché distinti: il fratello dell'ucciso è in primo luogo un personaggio notevole della città in cui vive, ma è, allo stesso tempo, il protagonista di quello spazio che la finzione scenica, da lui stesso predisposta, sta rifacendo e celebrando. Diversa, dunque, la pregnanza semantica del termine adottato nell'edizione Ventesettana – e conservato nella Quarantana – rispetto al più generico “uomo” del *Fermo e Lucia*, sostituito, evidentemente, in quanto suggerisce una condizione di naturalità lontanissima dalla scena che il narratore manzoniano sta dipingendo di fronte ai nostri occhi, ormai del tutto identificati con quelli del pubblico accorso a vedere lo spettacolo dell'espiazione di Padre Cristoforo. Il sostantivo “spettatori”, infatti, alternato ad “astanti”, concorre ad indicare ancora questo salto tra la presenza della “folla” nella realtà dell'evento e il ruolo centrale che essa assume nella spettacolarizzazione dell'evento stesso.

Alla luce di queste scenografiche rappresentazioni del duello e dell'espiazione della colpa, credo che Manzoni avrebbe condiviso quanto Leopardi osserva nei *Pensieri*:

Ognuno che abbia o che abbia avuto alquanto a fare cogli uomini, ripensando un poco, si ricorderà di essere stato non molte ma moltissime volte *spettatore*, e forse parte, di *scene, per così dire*, reali, *non differenti in nessuna maniera da quelle che vedute ne' teatri*, o lette ne' libri delle commedie o de' romanzi, sono credute finte di là dal naturale per ragioni d'arte. La qual cosa non significa

---

<sup>25</sup> Manzoni 1960 (1840), 64-65; corsivo mio. In questo brano dei *Promessi Sposi* sembrano convergere i processi di alfabetizzazione della realtà osservata e oggettivazione dei miti interiori che Raimondi (1974) considera alla base del realismo manzoniano: le dinamiche della vita sociale si fanno segni linguistici da interpretare a ridosso del codice dei costumi cittadini.

altro, se non che la malvagità, la sciocchezza, i vizi d'ogni sorte, e le qualità o le azioni ridicole degli uomini, sono molto più solite che non crediamo.<sup>26</sup>

Di là dalla connotazione morale che percorre la parte finale del passo, in questo *pensiero* leopardiano lo scarto tra realtà e finzione viene ancora abbattuto nell'unico luogo in cui si può aver avuto "alquanto a fare cogli uomini", e cioè la città, concepita come sfondo e parte attiva di "scene" estremamente simili a quelle osservate nei teatri o lette nei romanzi. Solo nella città, di fatto, si può assistere a dinamiche sociali così varie e complesse da poter essere paragonate, e persino sovrapposte, a scene di finzione.

È il sintagma "per così dire", nell'ambiguità della sua collocazione, a veicolare la fusione tra uno spazio reale e quello di una rappresentazione scenica: difficile stabilire con certezza, infatti, se esso vada associato a "scene" o a "reali". L'uso generalmente attestato nello *Zibaldone* suggerisce che questa perifrasi, quasi sempre riferita a quanto segue, sia da attribuire a "reali", come a indebolire la consistenza della realtà stessa in una società così fortemente teatralizzata. D'altro canto, però, è di fatti reali che Leopardi sta parlando nel passo, e dunque il sintagma "per così dire" può essere ragionevolmente attribuito a "scene", a indicare lo scivolamento del fatto reale in una dimensione estremamente simile a quella di una rappresentazione scenica, seppur non completamente identificato con essa. Nella seconda ipotesi, la realtà sembra ancora conservare una residuale sostanzialità che la distingue dalla finzione; nella prima, invece, tale distinzione sembra ormai obsoleta ("che giova il parlar sempre dissimulatamente, e col linguaggio antico nelle cose affatto nuove?") e la realtà stessa appare inconsistente. In ultima analisi, credo che proprio la difficoltà di attribuzione del sintagma sia la mimesi testuale della difficoltà di distinguere realtà e finzione nello spazio urbano, e al tempo stesso la spia linguistica dell'esigenza di un modo nuovo per parlare della modernità.

Con Leopardi e Manzoni si pongono i primi tasselli di un moderno paradigma di osservazione e valutazione del mondo cittadino che implica la messa a punto di un nuovo linguaggio, necessario per descrivere il "testo" della città<sup>27</sup>. Nei *Promessi Sposi*, un paradigma di osservazione moderno, fondato sull'attenta analisi della vita sociale e sull'intensificazione della vita psichica, viene proiettato su un'epoca storica passata: l'effetto è quello – si perdoni l'ardito paragone cinematografico – di un film in costume, nel quale il modo di inquadrare la realtà è calibrato per cogliere dinamiche

---

<sup>26</sup> *Pens.* (1994), XCVIII, 147; corsivo mio.

<sup>27</sup> Lengo 2015, 63.

sociali nuove, ma i gesti, le movenze ed alcuni particolari dello spettacolo rimandano ad una scena del passato<sup>28</sup>. Nei pensieri leopardiani, i costumi di scena sono diventati gli ‘abiti’ dell’individuo cittadino, assuefazioni che definiscono uno stile di vita improntato alla finzione, in uno spazio che è divenuto un grande palcoscenico la cui quarta parete, “per così dire”, non esiste più.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri 1983 V. Alfieri, *Vita*, a cura di V. Branca, Milano, Mursia, 1983.
- Aloisi 2014 A. Aloisi, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.
- Andreazza 2016 F. Andreazza, “La rappresentazione della modernità in Stramilano”, in A. Del Gatto, U. Di Toro (a cura di), *Metropoli. Estetica, arte, letteratura. Saggi in memoria di Francesco Ingo*, Verona, Ombre corte, 2016, 116-125.
- Asor Rosa 2002 A. Asor Rosa, “La storia del ‘romanzo italiano’? Naturalmente una storia ‘anomala’”, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, 255-306.
- Benjamin 1995 W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995.
- Benjamin 2007a (1925) Walter Benjamin, “Neapel”, *Frankfurter Zeitung* LXX, 1 (1925); poi in *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007, 3-16.
- Benjamin 2007b (1929) W. Benjamin, “Marseille”, *Neue Schweizer Rundschau* 4 (1929); poi in *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007, 71-77.
- Brioschi 2001 F. Brioschi, “Forza dell’assuefazione”, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizione, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati - Portorecanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, 737-750.

---

<sup>28</sup> Sul senso della distanza storica dei *Promessi Sposi* ragiona Coletti (2003) all’interno di un serrato confronto tra il romanzo manzoniano e l’opera coeva di Stendhal. Sugli aspetti innovativi e moderni del romanzo si vedano le osservazioni di Caretti 1972, 33-37, oltre che, naturalmente l’*Introduzione* di Alberto Moravia nella già citata edizione Einaudi (Moravia 1960).

- Burke 2003 P. Burke, "L'histoire dans un genre neuf. *I Promessi sposi* come storia sociale", in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, 263-277.
- Camporesi 1990 P. Camporesi, *Il brodo indiano. Edonismo e esotismo nel Settecento*, Milano, Garzanti, 1990.
- Caretti 1972 L. Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972.
- Chateaubriand 1910 F.R. de Chateaubriand, *Viaggio in Italia (1803-1804)*, Lanciano, Carabba, 1910.
- Colaiacono 1992 C. Colaiacono, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.
- Colaiacono 2005 C. Colaiacono, "Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano", *Critica del testo* VII, 1 (2005), 495-542; poi in *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il Romanticismo*, Bologna, Luca Sossella, 2013, 83-131.
- Coletti 2003 V. Coletti, "Distanza dai *Promessi sposi*", in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, vol. V, *Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, 153-172.
- Del Gatto 2015 A. Del Gatto, *Aspetti della mimesi nella modernità letteraria*, Firenze, apice libri, 2015.
- Del Gatto 2016 A. Del Gatto, "La 'società stretta' di Leopardi. Luci ed ombre della metropoli (francese ma non solo)", in A. Del Gatto, U. di Toro (a cura di), *Metropoli. Estetica, arte, letteratura. Saggi in memoria di Francesco Iengo*, Verona, Ombre corte, 2016, 54-66.
- Heine 1931 J.H. Heine, *Italia (1820-1829) viaggio da Monaco a Genova*, Torino, Utet, 1931.
- Hoffman 2008 E.T.A. Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Iengo 1989 F. Iengo, "Il Conte Leopardi e la grande città", in F. Ferrucci (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989, 163-171.
- Iengo 2015 F. Iengo, *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. Marroni e U. Di Toro, Verona, Ombre corte, 2015.
- Macchia 1971 G. Macchia, *Prefazione* a C.-L. Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Bari, Laterza, 1971.

- Malagamba 2004 A. Malagamba, "Successivo e simultaneo. Modelli ermeneutici de *L'infinito* di Leopardi", *Linguistica e letteratura* XXIX, 1-2 (2004), 119-154.
- Malagamba 2010 A. Malagamba, "Seconda natura, seconda nascita. La teoria leopardiana dell'assuefazione", in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-26 settembre 2008), Firenze, Olshki, 2010, 313-321.
- Malagamba 2014 A. Malagamba, "Assuefazione/Assuefabilità", in N. Bellucci, S. Gensini, F. D'Intino (a cura di), *Lessico leopardiano 2014*, Roma, Sapienza, 2014, 29-36.
- Manzoni 1960 (1840) A. Manzoni, *I Promessi Sposi* (1840), introduzione di A. Moravia, Torino, Einaudi, 1960.
- Manzoni 1971 A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, vol. I, *Fermo e Lucia. Appendice storica su la colonna infame*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1971.
- Moravia 1960 Alberto Moravia, *Introduzione a I Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1960.
- Pirandello 1993 L. Pirandello, *Enrico IV*, atto III, in *Maschere nude*, vol. I, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 1993.
- Prete 1980 A. Prete, *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Rafele 2007 A. Rafele, *Da Simmel. Immagini della teoria dei media*, Napoli, Liguori, 2007.
- Rafele 2018 A. Rafele, *Replay. Calcio, vetrine e choc*, Roma, Luca Sossella, 2018.
- Raimondi 1974 E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, Torino, Einaudi, 1974.
- Simmel 1995 (1903) G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), Roma, Armando, 1995.
- Spinazzola 1992 V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio sui "Promessi sposi"*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Tini 1994 G. Tini, *Dalla prima alla seconda natura. Leopardi tra abbondanza di vita e assuefazione*, Poggibonsi (SI), Lalli, 1994.
- Trione 2014 V. Trione, *Effetto città. Arte / cinema / modernità*, Milano, Bompiani, 2014.