

MELISANDA MASSEI AUTUNNALI

A PROPOSITO DE *L'INFINITO*

DI ROBERTO VECCHIONI.

FORME E VICENDA DI UN RIUSO *POP* DELLA FIGURA DI LEOPARDI A NAPOLI

ABSTRACT: This paper analyses the recent reuse of the figure of the “neapolitan” Leopardi in Roberto Vecchioni’s song *L’Infinito* (2018). Specifically, the research aims to identify how, within a specific context of fictional autobiography, the “Leopardi character” is creatively repurposed in light of an interpretation of his work and figure that balances tradition and innovation. At the same time, the paper aims to clarify how the dissemination and didactic purpose of the project is accompanied by a systematic intention that places the song in constant dialogue with a significant portion of the Milanese artist’s musical and literary production. The final section of the paper is dedicated to the discussion and formulation of a hypothesis surrounding Vecchioni’s choice to use the autograph’s capital letter in the reinterpretation of the title of the famous 1819 idyll.

KEYWORDS: Song, Fictional Autobiography, Naples, Broom, Infinity, Betrayed Love.

PAROLE-CHIAVE: Canzone, autobiografia di finzione, Napoli, ginestra, infinito, amore tradito.

PREMESSE

La rimodulazione dell’esperienza, biografica e letteraria, di Giacomo Leopardi nel contesto della cultura di massa ha avuto un ap-prodo relativamente incostante, che, per quanto riguarda, ad esempio il cinema, dopo *Idillio* del poeta Nelo Risi (1980),¹ in anni recenti ha

¹ Preceduto, in realtà, già nel 1954 dal *almanacchi e di un passeggiere* di Ermanno Olmi, cortometraggio del *Dialogo di un venditore di* dall’omonima operetta. Un film del 1965 di

però trovato espressione in due prodotti piuttosto ravvicinati dal punto di vista cronologico: *Il giovane favoloso* di Mario Martone (2014) e *Leopardi – Il poeta dell’infinito*, realizzato da Sergio Rubini per il pubblico della televisione esattamente dieci anni più tardi e andato in onda per la prima volta su Rai Uno in due puntate il 7 e l’8 gennaio 2025.² Lo spazio tra questi due momenti ha avuto come termine medio quello che a oggi rimane l’unico esito della canzone d’autore rivolto in maniera diretta al poeta di Recanati, ovvero il brano *L’Infinito*, pubblicato dal cantautore milanese Roberto Vecchioni nel novembre 2018 all’interno di un omonimo album. In precedenza, Leopardi aveva trovato solo incidentalmente diritto di cittadinanza nel mondo della canzone, e in due casi proprio a opera dello stesso Vecchioni, che aveva intitolato *Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffò)* un suo brano del 1995 e *Canto notturno (di un pastore errante dell’aria)* un altro del 1997, fermandosi però a un uso indiretto e strumentale delle due poesie di riferimento e soprattutto dei rispettivi titoli.³ Altre esperienze hanno coinvolto Leopardi per lo più nel tramite di citazioni occasionali o di approssimativi riusi di alcuni versi delle sue poesie più note,⁴ ma, di fatto, fino a *L’Infinito* vecchioniano, non si è avuto, nel repertorio della nostra canzone, alcun brano che intervenisse in maniera specifica ed esclusiva sulla sua vicenda personale, artistica o esistenziale: che ponesse, in definitiva, Leopardi come personaggio, e personaggio protagonista della sua stessa vita o, come qui accade, di una parte di essa. Circostanza, al contrario, assai frequente nel mondo delle lettere: dove peraltro non soltanto sono parecchie le biografie romanizzate del poeta (genere al quale in qualche modo si possono ascrivere anche due film citati, specie quello di Rubini), ma non sono poche neanche le

Luchino Visconti porta il titolo di *Vaghe stelle dell’Orsa...*, ma il richiamo all’incipit leopardiano delle *Ricordanze* è solo incidentale e coincide col titolo del libro che uno dei personaggi del film sta scrivendo.

2 Ai due film si aggiunge la serie delle iniziative televisive messe in atto, principalmente dalla televisione di Stato, nel 2019, in occasione dei duecento anni dalla composizione de *L’infinito*: tra tutte, il cortometraggio prodotto da Rai in collaborazione con il Mibact, dove, alla stilizzazione animata del quadro di Caspar David Friedrich, *Il viandante nella nebbia*, si sovrappongono un elegante tappeto di pianoforte e la recitazione della poesia da parte di ventidue cantautori e interpreti italiani.

3 *Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffò)* puntualizza la vicenda della poetessa greca

attingendo in maniera diretta ai suoi frammenti e solo in seconda istanza alle ovidiane *Heroides*. *Canto notturno (di un pastore errante dell’aria)* è la dichiarazione d’amore solitaria di un aviatore alla propria compagna.

4 Per esempio Franco Battiato cita alla lettera due versi da *Il sabato del villaggio* e *Il passero solitario* in *Frammenti* del 1980. Enrico Ruggeri in un brano del 1986 intitolato *La partecipazione* canta «e questa quiete dopo la tempesta che non serve più». Nel 2013, in *La morte non esiste più*, i Baustelle cantano «come la ginestra nata sulla pietra lavica». Il citazionismo leopardiano non è esente dall’affacciarsi anche ad esperienze più pop: un pezzo dei Matia Bazar nel 1987 contenuto nell’album *Melò* si intitola *Vaghe stelle dell’orsa* e cita approssimativamente anche *L’infinito*.

opere che vedono Leopardi comparire come personaggio di mera finzione nel teatro, nella narrativa lunga e breve e addirittura nella letteratura per l'infanzia.⁵

L'analisi che ci apprestiamo a compiere – che non gode di precedenti nella riflessione accademico-scientifica⁶ – pone, però, preliminarmente, due questioni. La prima è un problema di destinazione, che in primo luogo riguarda e ha riguardato l'agglomerato sociale al quale è plausibile che si rivolga il prodotto destinato al grande pubblico, film o canzone che sia, che abbia come soggetto specifico la figura leopardiana. È chiaro che, almeno in linea di principio, si tratta in primissima istanza di quel pubblico che ha avuto modo di familiarizzarsi con il poeta, anche solo approssimativamente, nel corso dei propri studi (e dunque, in teoria, l'intera popolazione italiana almeno minimamente scolarizzata) o, soprattutto nella percezione di alcuni, chi lo stia studiando tuttora, oppure chi, dalla propria funzione docente, individui nel film o nella canzone la possibilità di una finalità didattica e divulgativa che possa farsi supporto nelle lezioni di storia della letteratura italiana dedicate al poeta.⁷ Se questa è, ad esempio, la destinazione specifica che Andrea Minuz riconosce a *Il giovane favoloso*, rimarcando come «non vi sia dubbio che il primo *target* di riferimento del film siano soprattutto gli studenti»,⁸ il caso di Roberto Vecchioni propone, tuttavia, delle peculiarità che è impossibile trascurare. Così come Martone e Rubini, anche il cantautore ha inteso presentare al pubblico (un pubblico ampio, ma comunque diverso da quello del cinema) un'immagine leopardiana proposta come innovativa rispetto al ritratto idillico-pessimistico consegnato dalla tradizione scolastica a intere generazioni di studenti (e insegnanti). A differenza dei due registi, tuttavia, Vecchioni fa agire la sua funzione, senza dubbio pure divulgativa, (anche) nei confronti di un sistema che, come è noto, lo ha visto coinvolto in maniera diretta in qua-

5 Cfr. DONDERO 2020, anticipato da DONDERO 2019.

6 Mentre sono molti gli studi dedicati al film di Mario Martone, l'unico contributo relativo al Leopardi di Vecchioni è dato dalle pagine 301-6 dedicate al brano in VECCHIONI 2021, che costituisce una raccolta delle lezioni di "Forme di poesia per musica" tenute dal cantautore, insieme al prof. Paolo Jachia e al chitarrista Massimo Germini, presso l'Università di Pavia negli anni accademici 2017-2018 e 2018-2019. Le lezioni su *L'Infinito* e le altre canzoni dell'album sono riferibili alla primavera del 2019. Il riferimento a Vecchioni sfugge anche a DONDERO 2020 (p. 57) che pure dedica un passaggio della

sua riflessione al "Leopardi pop" della cinematografia e persino del fumetto.

7 Non è mancato, tuttavia, chi, caratterizzando il Leopardi martoniano piuttosto come «regressivo», ha voluto rintracciarvi anche una funzione "allegorica" rispetto a «una fase contingente e con ogni probabilità permanente di un divenire inibito, bloccato, mortificato del nostro presente storico, culturale e politico» (MAGNARELLI – MANCINO 2015, p. 188).

8 MINUZ 2016, p. 473. Inoltre, a proposito di *Leopardi – Il poeta dell'infinito*, PASCOLI 2025 scrive che «giusto in tempo per il ritorno a scuola degli studenti, Rubini [...] propone il racconto della vita del grande poeta marchigiano».

lità di docente prima presso i licei e poi nelle università:⁹ un sistema dal quale egli, inevitabilmente, si muove, facendo agire, in maniera più o meno esplicita, un portato culturale preciso e consapevolmente in dialogo con il dibattito critico e le singole posizioni.

Inoltre, alla possibilità di una funzione didattico-divulgativa della canzone che si confronti in maniera diretta, anche per la scelta del suo linguaggio, con la tradizione letteraria,¹⁰ va poi aggiunto il secondo fattore che dobbiamo necessariamente premettere: e cioè che il riutilizzo di personaggi o eventi reali costituisce una cifra stilistica distintiva della poetica di Roberto Vecchioni fin dalle origini della sua produzione di autore, cantautore (e in seguito anche di narratore). In questo senso, la finalità didattica è stata spesso preceduta da una finalità comunicativa più diretta e personale che più volte ha visto l'artista rielaborare personaggi reali o d'invenzione come maschere per una specifica espressione del sé o della propria vicenda interiore o biografica,¹¹ o della propria versione del reale.

Ora, se è chiaro che chiunque si confronti con la propria creatività intende esprimere con le proprie opere anche un proprio sguardo sulle cose, la rielaborazione della figura di Leopardi da parte di Vecchioni, in maniera assai più esplicita e dichiarata rispetto ai due registi, è una rielaborazione finalizzata all'espressione di una precisa *Weltanschauung* che innanzitutto non va scissa rispetto al contenitore in cui la canzone è stata proposta, ovvero l'omonimo album di cui fa parte e che nasce, come vedremo, con precise intenzioni. A questo si aggiunge la funzione del brano (e del rispettivo disco) nel contesto di un'articolazione complessa di canzoni, ma anche di lezioni e conferenze, romanzi e racconti, per mezzo dei quali Vecchioni ha inteso costruire la propria visione del mondo in un arco di tempo piuttosto esteso: in sostanza, finendo col costruire un sistema che, anche per una questione di linguaggi e di intenzioni culturali ed estetiche, va senz'altro al di là rispetto all'immediatezza che si vorrebbe assegnare al prodotto di per sé stesso *popular* e appartenente alla categoria della cosiddetta "cultura di massa". Al contrario: si tratta di una funzione per mezzo della quale l'autore Roberto

9 Sulla vicenda scolastica di Roberto Vecchioni rimando alla puntuale ricostruzione di LONGO 2017. Basti qui ricordare che l'artista si è laureato in lettere classiche, e più in particolare in letteratura latina, nel 1968 presso l'Università Cattolica di Milano e ha insegnato italiano e storia presso gli istituti tecnici dal 1964 al 1976 e in seguito italiano, latino e greco nei licei classici dal 1976 al 1999, per intraprendere, a partire dall'anno accademico 1999-2000, una carriera di docenza universitaria che lo ha visto pioniere nella cattedra di "Forme di poesia

per musica" presso gli atenei di Torino, Teramo e Pavia. Più recentemente ha insegnato "Forme della contemporaneità dell'antico" presso la IULM di Milano.

10 Rimando in proposito ad ANGIOLANI 2007 e al recentissimo BERTOLONI 2025.

11 Cfr. innanzitutto la parte che Vecchioni dedica a sé stesso nella voce dell'*Enciclopedia Treccani* dedicata alla canzone d'autore italiana (VECCHIONI 2000b): «R. Vecchioni, milanese, professore di lettere, ha un orizzonte decisamente più autobiografico e pone inoltre il

Vecchioni concretizza quell'ambito di appartenenza della canzone d'arte al vasto insieme della letteratura per come gli è occorso di teorizzarne i confini, o meglio, le caratteristiche, in varie occasioni, e soprattutto in quella dell'assegnazione a Bob Dylan del Premio Nobel per la Letteratura nel 2016:¹² un contenitore complesso strutturato per generi, che include assieme alla narrativa, alla trattatistica, al teatro e alla poesia, pure la canzone, ferma restando la sua contaminazione col linguaggio poetico, ma anche l'interdipendenza rispetto all'accompagnamento e all'interpretazione.¹³

In questo senso fermarsi a una funzione esclusivamente o prioritariamente divulgativa o didattica della canzone dedicata a Leopardi (come quelle dedicate a Vincent Van Gogh, Ernesto Che Guevara, Alessandro Magno, Arthur Rimbaud, tutte realizzate dall'artista in passato) diviene senz'altro un limite, se non un controsenso: laddove essa può essere rimodulata in una direzione più ampia, artistica e culturale, che valorizzi nella maniera più adeguata anche la funzione-docente, che resta urgente nella dimensione pubblica, e personale, di Roberto Vecchioni («io sono nato per amare l'insegnamento»)¹⁴.

UNA CANZONE SU LEOPARDI A NAPOLI

L'album *L'Infinito*, contenente il brano omonimo, è uscito il 9 novembre 2018 per l'etichetta discografica DM Produzioni di Danilo Mancuso:

mito al centro del suo universo poetico». Cfr. Anche VECCHIONI 2002, pp. XV-XVI. Torna approfonditamente sul tema JACHIA 2019, che definisce «questo mischiare confessione autobiografica, coscia e inconscia, e pagine letterarie o altamente artistiche [...] una costante di tutta l'opera di Vecchioni».

¹² Nel 2013 trapelò inoltre la notizia che lo stesso Vecchioni fosse candidato per il medesimo premio: a divulgarla fu Enrico Tiozzo, docente di letteratura italiana presso l'Università di Göteborg, che il 20 settembre dichiarò sul «Corriere della Sera» (TIOZZO 2013) la presenza del nome del cantautore milanese tra le personalità in lizza per il prestigioso riconoscimento assieme ai colleghi Bob Dylan e Leonard Cohen. Alle perplessità e ai sospetti espressi da più parti, Tiozzo replicò piccato di essere persona titolata a presentare candidature presso l'Accademia di Stoccolma e di averlo dunque fatto in favore del cantautore. I dubbi rimasero. Il fatto che l'Accademia abbia per cinquant'anni il divieto di rivelare le candidature ai premi non si-

gnifica tuttavia l'automatica messa in discussione della veridicità delle dichiarazioni di Tiozzo.

¹³ Cfr. VECCHIONI 2016b. Le riflessioni sul valore culturale e letterario della canzone d'autore in Italia hanno avvio nel 1975 con il primo «Congresso Nuova Canzone», organizzato a Sanremo nel contesto delle attività del Club Tenco. Ma bisogna aspettare il decennio successivo per le prime pubblicazioni di rilievo: cito in particolare BORGNA 1995, GIUSTINI 1995, COVERI 1996 (con prefazione di Vecchioni) e JACHIA 1997. Segnalo inoltre i fondamentali LA VIA 2020 e FABBRI 2008, FABBRI 2016 e FABBRI 2017. Per il significativo avvio della pionieristica cattedra universitaria dello stesso Vecchioni rimando, oltre che a LONGO 2017 (pp. 236 e sgg.), a POSTIGLIONE 1999. Specifici corsi universitari in Storia della canzone d'autore, Popular music o Comunicazione e musica popolare sono attivati oggi, tra gli altri, presso gli atenei di Torino, Pavia, Bologna e Macerata.

¹⁴ VECCHIONI 2022.

Vecchioni ne aveva dato un primo annuncio molti mesi prima, il 10 marzo, a Milano, nel corso della rassegna “Tempo di libri”, puntualizzando la fondamentale presenza al suo interno di un brano dedicato a Giacomo Leopardi e anticipandone i contenuti, nonché il taglio ermeneutico. In particolare, in questa occasione il cantautore aveva annunciato la sua intenzione di proporre un Leopardi rappresentato nel contesto del suo ultimo anno di vita, a Napoli: un Leopardi «meno nemico della natura, meno arrabbiato»,¹⁵ a cui il cantautore dichiarava di essere giunto a seguito di una serie di riletture dell’opera del poeta di Recanati, e in particolare delle ultime liriche, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, composte, appunto, nella primavera del 1836 durante il soggiorno a Villa Ferrigni a Torre del Greco. Da esse, attraverso quella che comunque definiva come «un’interpretazione, anche un po’ forzata»,¹⁶ l’artista rivelava di avere evinto l’idea di un Leopardi stanco di interrogarsi sui destini dell’universo e sul senso della vita, e disponibile invece a rintracciarne un’essenza più pacificata nell’immagine del fiore che sorge lungo le pendici del Vesuvio e che, nella desolazione del deserto, si preoccupa solamente di emanare il proprio profumo. Ovvero, per Vecchioni, il preciso compito che hanno tutti gli uomini: «spargere la propria affettività, partecipazione e considerazione»¹⁷ per il prossimo.

Il cantautore avrebbe ripetuto le medesime considerazioni circa otto mesi più tardi, presentando l’album nel corso della conferenza stampa tenuta, ancora a Milano, presso il Teatro Gerolamo, il 6 novembre, tre giorni prima dell’uscita del disco. In questa sede, prima di interpretare per la prima volta dal vivo la canzone, Vecchioni avrebbe aggiunto di avere compiuto una scelta ai limiti del paradossale, decidendo di affidare alla figura di Leopardi una funzione-guida all’interno del suo album, un concept dedicato alla celebrazione della vita attraverso una serie di personaggi simbolici (Alex Zanardi, Giulio Regeni, papa Francesco, la combattente Ayşe Deniz Karacagil) da lui rintracciati come portatori di un’idea di rottura di avversi destini.¹⁸ Nella prospettiva individuata, questa riscrittura della figura del poeta marchigiano sarebbe stata possibile, appunto, ponendo l’accento sulla sua “svolta napoletana”, che avrebbe condotto Leopardi, prossimo alla morte, a un nuovo gusto per le cose e per la realtà. E, inoltre, sulla risoluzione di un «equivoco» attorno alla sua figura: «non è lui che odiava la vita, è la vita che odiava lui».¹⁹

15 VECCHIONI 2018a.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 VECCHIONI 2018b: «persone che hanno dimostrato che la vita è questa cosa

concreta, vera in cui tu ti specchi degli occhi e nelle cose degli altri».

19 Vecchioni in LUZZATTO FEGIZ 2018.

Il Leopardi di Vecchioni, dunque, è un Leopardi storico, realistico, non fantastico, rappresentato in un contesto ambientale e relazionale da lui effettivamente frequentato, in un tempo specifico che è realmente quello della sua vicenda biografica. Oltre a questo, è un Leopardi che parla in prima persona, raccontando di sé e di quanto gli accade attorno e nella propria interiorità in un particolare momento della propria vita. In questo senso, la prima considerazione riguarda la possibilità di situare la canzone di Vecchioni in un territorio in qualche modo attinente a quello della biografia romanzata, o addirittura della *biographical novel*,²⁰ qui invero *autobiographical*, fino all'individuazione di un plausibile neo-genere di *autobiographical song* di finzione come "sottogenere" di un modello di *biographical song*: e cioè una canzone dove un personaggio realmente esistito racconta la propria vita e dice io. Un modello che vedrebbe, chiaramente, per quantità di contributi, il cantautore milanese in una posizione di una certa autorevolezza, al limite anche pionieristica, rispetto alla maggior parte dei suoi colleghi, insieme a Fabrizio De André e a Francesco Guccini.

Possiamo quindi addentrarci nell'analisi della canzone a partire dalla sua cornice, che è pienamente reale e che, nella sua strategia compositiva, Vecchioni consolida fin dall'apertura del brano trovando un solido appiglio nel riuso di due lettere del poeta a Monaldo, scritte entrambe poco più di un anno dopo il suo arrivo a Napoli a seguito di Antonio Ranieri (inizio ottobre 1833): una risale al 27 novembre 1834²¹ e la seconda al 3 febbraio 1835.²² Sono le celebri lettere in cui Leopardi, denunciando la propria insofferenza nei confronti del «paese semibarbaro e semiaffricano»²³ in cui si è ritrovato a vivere, si lamenta dell'isolamento a cui vi è sottoposto, delle lungaggini e delle complicazioni che affliggono la vita quotidiana della città, in cui è difficile [...] viverci senza crepar di noia».²⁴ A questo si aggiunge lo sprezzo che gli procurano gli abitanti del posto: «Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e b. f. [baron fottuti], degnissimi di spagnuoli e di forche».²⁵ Il cantautore apre la sua canzone («scenica per eccellenza»)²⁶ recitando, con accento ironico e sprezzante, una composizione – con variazioni minime – di questi salienti passi epistolari,²⁷ funzionale a portare sulla scena il Leopardi rabbioso e negativo dell'iconografia tradizionale («vecchio a poco più di trent'anni»)²⁸ e ad

20 Sulla *biographical novel* come tipologia della *biofiction* rimando a CASTELLANA 2015.

21 *Epist.*, II, lettera 1888, pp. 2019-20.

22 Ivi, lettera 1889, p. 2021.

23 Ivi, lettera 1888, p. 2020.

24 *Ibid.*

25 Ivi, lettera 1889, p. 2021.

26 VECCHIONI 2021, p. 35.

27 In ivi, p. 305, il cantautore dichiara di essersi genericamente ispirato anche alla più tarda lettera a Monaldo del 9 marzo 1837 (*Epist.*, II, lettera 1957, pp. 2094-6), dove Napoli è definito «un paese pieno di difficoltà e di veri e continui pericoli, perché veramente barbaro» (ivi, lettera 1957, p. 2096).

28 VECCHIONI 2018c.

appuntare l'attenzione dell'ascoltatore in particolare su quella "noia", «parola-concetto fortemente leopardiana».²⁹ Questo recitativo viene eseguito con l'accompagnamento di un tappeto pianistico di grande delicatezza e soavità, che chiaramente ha l'obiettivo di amplificare l'arezza del Giacomo in profonda tensione rispetto all'ambiente napoletano:³⁰ ma questa immagine viene immediatamente rovesciata da quanto segue, con l'avvio della parte cantata del brano, che segna anche l'inizio del testo originale di Roberto Vecchioni (articolato in sette quartine, un secondo parlato e cinque quartine cantate finali),³¹ diluito su una melodia molto più fluida e scandita da significativi inserimenti degli archi nei punti più intensi e drammatici del pezzo. Lungo tutta questa sequenza troviamo innanzitutto un Leopardi ben più rasserenato rispetto all'immagine offerta dalle lettere iniziali, e che si confronta con l'ambiente circostante, dal quale trae una inedita stupefatta commozione. È un Leopardi a cui il cantautore dà vita anche in questo caso facendo riferimento a specifici brani dell'epistolario, ancor più che alle testimonianze dei biografi, primo tra tutti Antonio Ranieri, comunque concordi nel rintracciare un generale miglioramento delle condizioni, anche psicologiche, del poeta, nel corso del suo soggiorno nella città partenopea. Il cambio di passo tra l'atteggiamento iniziale e quello successivo è affidato a una congiunzione avversativa piuttosto forte nel suo valore oppositivo («eppure»), dopo la quale Vecchioni inizia ad allineare, e con immagini di efficace lirismo, le componenti innanzitutto ambientali che favoriscono il mutamento nella prospettiva del suo protagonista. Il "suo" Leopardi si lascia dunque dolcemente conquistare dal «vento | che odora di limoni», dall'allegria delle strade dei quartieri popolari, dall'immagine del mare illuminato dalla luna, dove «Capri [...] ti appare stesa | come Nausicaa al bagno»,³² dai bambini che giocano per le strade, fino dallo splendido quadro de «l'euforia dei grilli | nella mia sera». La dichiarazione dell'effetto complessivo che hanno su di lui questi particolari («mi va diritto al cuore») si trasmette alla serie delle anafore che ne completano il senso («questo vivere intorno | questo sole nell'aria | questo cadere in sogno») e che trasferiscono l'esperienza del poeta in un'atmosfera dolcemente ovattata in cui sembra di assistere allo stemperarsi dei confini delle

29 VECCHIONI 2021, p. 305, dove il cantautore richiama in via diretta il riferimento a *Il sabato del villaggio* («diman tristezza e noia», v. 40) e ai versi centrali di *A se stesso* («amaro e noia | la vita: altro mai nulla», vv. 9-10).

30 Cfr. VECCHIONI 2018c: «Napoli è una città troppo allegra per lui: tutti cantano, tutti ballano, tutti saltano, c'è Piedigrotta, casini mai visti. Non è la città di Leopardi».

31 Seguo l'organizzazione tipografica del testo de *L'Infinito* per come è stato pubblicato nel *booklet* dell'omonimo album edito da DM Produzioni. Seguo lo stesso criterio anche per la citazione delle altre canzoni di Vecchioni.

32 Leggo in questo particolare un riferimento diretto all'attività di Leopardi come traduttore di Omero.

cose. Nel secondo parlato – in cui, con il valore che vedremo, Giacomo si rivolge a “Totonno”-Antonio Ranieri – ulteriori particolari contribuiscono alla definizione dell’atmosfera napoletana: Leopardi rivela dunque all’amico la propria passione per gli ostricari, per il banco del lotto («che bello il banco del lotto») e per la festa di Piedigrotta, dove lo stupisce e diverte la maschera di Pulcinella portata in scena da Petito. A colpirlo, però, è soprattutto la genialità del «signor Sacco», ovvero Raffaele Sacco, l’autore della più celebre canzone che circolasse a Napoli in quegli anni, *Te voglio bene assaje*, che, per i suoi versi più famosi (che qui sono citati: «io te vojo bene assaje | e tu non pienz’a me») cattura anche la curiosa attenzione del Leopardi vecchioniano e capiremo in seguito perché.

Ora, il lavoro di sintesi svolto in questa parte della sua canzone da Roberto Vecchioni si appunta sull’equilibrio tra la serie dei particolari “partenopei” effettivamente ascrivibili, o comunque plausibili, rispetto all’esperienza di Leopardi, e le indicazioni descrittive che sono perlopiù frutto dell’invenzione poetica del cantautore, seppure adeguate all’interno di questo contesto. Un contesto, lo abbiamo accennato, indubitabilmente positivo per il Leopardi “storico”, che, dopo essersi svariate volte lamentato, nelle sue lettere, del clima e della confusione che contrassegnano Napoli, a partire da un certo momento inizia invece a rimarcarne i benefici. «Io, dopo quasi un anno di soggiorno a Napoli – scrive il 3 ottobre 1835 a Luigi De Sinner – cominciai finalmente a sentire gli effetti benefici di quest’aria veramente salutare: ed è cosa incontrastabile ch’io ho ricuperato qui più di quello che forse avrei osato sperare».³³ Similmente, cinque mesi più tardi, il 5 marzo 1836, ad Adelaide Maestri: «Io da un anno e mezzo non posso altro che lodarmi della mia salute, ma soprattutto da che, circa un anno fa sono venuto ad abitare in un luogo di questa città quasi campestre, molto alto, e d’aria asciuttissima e veramente salubre».³⁴ Queste notizie sono confermate da Ranieri già nella sua primissima ricostruzione biografica, premessa alla prima edizione postuma delle opere: a Napoli, rimarcherà il futuro deputato, «è incredibile a dire quanto [Leopardi] si confortasse e si ricreasse di quella stagione dell’aere e di quel vivere rigoglioso e allegro».³⁵ Addirittura, sempre secondo il primo biografo leopardiano, furono proprio «la novità e la salubrità squisitissima dell’aria, l’affettuosa compagnia di alcuni paesani [...] e quel suo nuovo vivere aperto e sciolto e al tutto fuori dell’uso della sua abituale disposizione»³⁶

33 *Epist.*, II, lettera 1915, p. 2043.

34 Ivi, lettera 1926, p. 2062. Qui Leopardi allude alla casa di via Capodimonte di cui RANIERI 1880 parla diffusamente. VECCHIONI 2021 (p. 306), ad ogni modo, fa riferimento anche «alla prima impressione che ebbe Giacomo all’inizio della sua permanenza napoletana»,

citando a tal proposito *Epist.*, II, lettera 1872, 5 ottobre 1833, p. 2002, a Monaldo Leopardi: «la dolcezza del clima, la bellezza della città e l’indole amabile e benevola degli abitanti mi riescono assai piacevoli».

35 RANIERI 1845, p. XXIV.

36 Ivi, p. XXV.

a favorire nel poeta una maggiore resistenza all'azione implacabile delle sue numerose malattie (alle quali Ranieri, peraltro, attribuisce anche l'infelicità del poeta), e questo per tutti i quattro anni del soggiorno partenopeo di Giacomo e non solo dal secondo in poi, come lui stesso, invece, riporta nelle comunicazioni epistolari, a cui Vecchioni si attiene.

Non solo. Altri dati concreti vanno a beneficio di una successione non vaga di eventi e di stati emotivi. E dunque, se, nel libretto dell'album *L'Infinito*, il cantautore cita quasi pedissequamente le due lettere del 1834-1835, il fatto che durante i concerti, al momento di calarsi, come vedremo, nei panni di Ranieri, circoscriva la ripresa vitale del poeta al 1836 non solo dipende innanzitutto dal fatto che in quell'anno Leopardi scrisse le sue due ultime poesie, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, ma sembra anche trovare una conferma indiretta di ciò Giacomo, ancora il 25 aprile del 1835, si ritrovava a scrivere a Monaldo, ad onta di quanto riferito a De Sinner e alla Maestri: ovvero, di trovarsi «da che io sono a Napoli, [in] una serie di circostanze penose, nelle quali io non ho alcuna colpa, e che sono difficili a descriversi per lettera, [che] mi ha travagliato in modo che, mentre mi rendeva duro lo stare, non mi concedeva il partire»;³⁷ che quello nella città partenopea è un «odioso soggiorno»³⁸ dal quale spera di avere i mezzi per sottrarsi presto per tornare a Recanati; e che un'eruzione del Vesuvio è responsabile di «un'infame stagione»³⁹ che gli è penosissimo vivere. Vero è che l'interlocutore è vagamente tendenzioso,⁴⁰ e lo scrittore è non poco volubile e una settimana dopo, il 2 maggio 1835, scrivendo ad Antonietta Tommasini a Parma, le descrive un quadro del tutto diverso («la mia salute, a beneficio di questo luogo salubre che abito, o per altra cagione, è migliorata straordinariamente»):⁴¹ fatto sta che bisogna aspettare la fine dell'estate per vederlo accennare, anche col padre, a una ripresa globale delle condizioni di salute («la mia salute, grazie al Signore, è buona»)⁴².

Il "miracolo" napoletano di Giacomo Leopardi si compie dunque pienamente nel 1836, ivi compreso lo spostamento primaverile a Torre del Greco (poi replicato in autunno) che porta il poeta alla composizione degli ultimi due importantissimi canti. A questo anno si ascrivono agevolmente anche gli altri riferimenti utilizzati da Vecchioni: il «Pulcinella di Petito»⁴³ e *Te*

37 *Epist.*, I, lettera 909, p. 1434.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 Se non altro per il sostegno economico che Leopardi avrebbe potuto riceverne: semmai, però, per rimanere a Napoli e non per ritornare a casa.

41 Ivi, II, lettera 1900, p. 2029.

42 Ivi, lettera 1911, 22 agosto 1835, pp. 2038.

43 Il più importante interprete di Pul-

cinella tra i membri della famiglia Petito fu Antonio, nato però nel 1822, e dunque molto giovane alla metà degli anni Trenta, sebbene già all'attivo sui palchi cittadini. Il Petito a cui si riferisce Vecchioni è dunque, molto più probabilmente, Salvatore, il padre di Antonio, anch'egli famosissimo nei panni della celebre maschera partenopea. Tuttavia fu solo nel 1852, quando Leopardi era già morto da quindici anni, che Salvatore cedette ad Antonio i

vojo bene assaje, del 1835,⁴⁴ con cui è assolutamente plausibile, data la fama di entrambi, che Leopardi sia venuto anche solo occasionalmente in contatto.⁴⁵ Ranieri dice che «Napoli l'attraeva come la stella attrae il pianeta»,⁴⁶ e in questa attrazione possiamo far rientrare anche gli altri due simboli partenopei che Vecchioni chiama in causa, il banco del lotto⁴⁷ e gli «ostricari», traendo il primo riferimento dalle testimonianze dirette e il secondo dalla poesia leopardiana.⁴⁸ Manca, e volutamente, nel suo quadro, il particolare più celebre, ovvero quello dei gelati e dei sorbetti di cui il poeta fu ghiotto a Napoli e che compaiono in maniera quasi proverbiale, praticamente in tutte le ricostruzioni dell'esperienza partenopea di Leopardi:⁴⁹ chiaramente, per sottrarsi a qualsiasi rischio di ripercorrere un'iconografia già consolidata.

Ciò che invece Vecchioni mette in scena lavorando più su se stesso che sulle fonti sono i particolari più paesaggistici: alcuni dei quali hanno sì origine dal riuso di un'assimilazione spontanea della poesia leopardiana, mentre altri si dividono tra un'ispirazione originaria e un debito, più o meno diretto, verso quella tradizione primo-novecentesca che è la base del linguaggio poetico di Vecchioni come di altri cantautori della sua generazione. Tolta quindi l'iniziale citazione dalle lettere, se l'odore dei limoni nel vento è immagine evidentemente montaliana,⁵⁰ il canto (a cui

panni e il costume di Pulcinella «dopo quasi trent'anni di onorato pulcinellismo» (DI GIACOMO 1895, p. 462).

44 Che il notissimo brano sia stato presentato alla Festa di Piedigrotta nel medesimo anno non è sicurissimo: alcuni storici citano piuttosto il 1839, ma è comunque possibile che circolasse già negli anni precedenti. Tanto è vero che già nel '35 ne troviamo pubblicato il primo abbozzo, col titolo *Intercalare improvvisato del signor Raffaele Sacco*, all'interno della *Cetra Partenopea, o sia raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori*, stampata a Napoli dalla Tipografia Ferretti nel «primo semestre» di quell'anno. Questa primissima versione conteneva già il celeberrimo inciso (cfr. DI MAURO 2014, pp. 103-14). BARBAGALLO 2015 la fa comunque risalire al 1835.

45 *Te vojo bene assaje* è riportata anche da CITATI 2016, p. 395: «Leopardi [...] scendeva alla Villa Reale, alla Riviera di Chiaia, dove i suonatori ambulanti cantavano *Santa Lucia* e *Te vojo bene assaje* musicata da Donizetti».

46 RANIERI 1880, p. 56.

47 La passione di Leopardi per il gioco del lotto è presente in molte biografie leopardiane poiché attestata in due lettere di Antonio Ranieri ai suoi corrispondenti Alessandro D'Ancona

(29 giugno 1880) e Atto Vannucci, che è anche il dedicatario dei *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* (14 marzo 1882). CITATI 2016 (p. 395) ne trae la seguente sintesi: «si fermava a un banco del lotto, dove il poeta gobbo, chiamato *o' ranavattuolo*, e circondato da una venerazione superstiziosa, dava i numeri ai giocatori».

48 Si tratta de *I nuovi credenti*, un componimento satirico in terzine che non fu accolto neanche all'edizione Le Monnier del 1845 e fu pubblicato solamente in LEOPARDI 1906, pp. 3-6. Dedicato a Ranieri, così recita: «Che dirò delle triglie e delle alici? | Qual puoi bramar felicità più vera | che far d'ostriche scempio infra gli amici?» (vv. 19-21, cito da *PP*, pp. 306-7). Il tono è goliardico, ma le ostriche comunque ci sono, come particolare a cui fa riferimento ad es. anche Piero Citati: «e infine c'era Mergellina, coi suoi banchi pieni di alici, di triglie, di ostriche (CITATI 2016, p. 395). *Ostricari* è ad ogni modo un regionalismo rispetto all'italiano *ostricali*: in questa forma è attestato, pochi decenni dopo la morte di Leopardi, in Matilde Serao (SERAO 1899, pp. 14 e 15) ed Edmondo De Amicis (DE AMICIS 1899, p. 364).

49 Cfr., ad esempio, DAMIANI 2002, pp. 444-5.

50 Cfr. MONTALE 1996, pp. 11-12.

Vecchioni costituisce l'efficacissimo «euforia», parola attestata in italiano da Svevo⁵¹ in poi) dei grilli sul finire del giorno è un *topos* della poesia di inizio Novecento che in Pascoli,⁵² a cui chiaramente rimanda anche la collocazione «nella mia sera». ⁵³ Sempre a Pascoli, inoltre, sembrerebbe rinviare anche l'immagine del «sole nell'aria». ⁵⁴ Alcuni rinvii lessicali soccorrono all'immediato l'ambientazione napoletana: «rioni», «vicoli» e soprattutto «piccirilli», evidente dialettismo estraneo a qualunque uso leopardiano. Al contrario, il «lunare abbaglio» che commuove e incanta il Leopardi di Vecchioni ha un rapporto di corrispondenza diretta con le numerose e ben note «presenze lunari» nei *Canti* e costituiscono un evidente tramite rispetto alla sostanza idillico-contemplativa del poeta originale.

Non è da trascurare, infine, come all'atmosfera napoletana del pezzo contribuisca anche quella scelta d'arrangiamento che nella registrazione originale prevede, accanto al pianoforte (su cui il pezzo è stato costruito e che è eseguito da Lucio Fabbri, che è anche l'arrangiatore del brano), l'uso del liuto cantabile, suonato dal chitarrista Massimo Germini: ma ancor più, nella versione dal vivo, la sostituzione dei due strumenti rispettivamente con il mandolino (Fabbri) e la chitarra classica (Germini), per una resa di particolare suggestione ambientale.

AMORE TRADITO

La rappresentazione di Giacomo Leopardi ad opera di Vecchioni però diventa particolarmente significativa (e personale) soprattutto nella parte più riflessiva e concettuale della canzone, che propone anche qualche non trascurabile indicazione ermeneutica. Questo processo, che si compirà nella seconda sezione del brano, si avvia già nella quinta quartina della prima serie, quando il cantautore fa citare al poeta uno tra i più famosi dei suoi celebri idilli giovanili: «e per la prima volta | da quando sono al mondo | non muore il dì di festa | non chiedo e non rispondo».

La chiamata in causa de *La sera del dì di festa* non è casuale, e non lo è soprattutto per il fatto che Vecchioni già nel suo primo romanzo, *Le parole non le portano le cicogne*, pubblicato nel 2000, ha fatto riferimento a questa poesia del 1820 come assai indicativa dell'attitudine più malinconica (e tradizionale) della produzione leopardiana. «Lì dentro – fa dire a November Otto, un astruso linguista che sta dialogando con una giovane liceale – c'è

51 Cfr. SVEVO 1949, pp. 155 e 421.

52 Nella poesia *Romagna* (PASCOLI 2020, p. 142): «de' grilli il verso che perpetuo trema» (v. 42).

53 Cfr. *La mia sera*, da *I canti di Castel-*

vecchio (PASCOLI 2006, pp. 287-90).

54 Cfr. L'incipit de *L'aquilone*, «c'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, | anzi, d'antico» (vv. 1-2). PASCOLI 1971, p. 147.

tutto: ogni cosa disperata e persa»,⁵⁵ appuntando l'importanza di questa osservazione sull'immagine dell'artigiano che fa ritorno a casa mentre il giorno finisce, e «con lui tutto: la gioventù, la speranza la vita, [...] l'illusione [...] che esista l'amore come presenza in qualche modo credibile negli uomini, nelle cose».⁵⁶ La particolare esegesi che il personaggio svolge attorno al gerundio «lontanando» (v. 45), che Leopardi riferisce allo svanire di un canto nella notte, ratifica la funzione strategica della poesia: il verbo, spiega il professor Otto, non si riferisce a

una cosa persa, finalmente persa e dimenticata, ma [a] qualcosa lasciata di continuo, ogni ora, ogni giorno e sentita nella consunzione di un canto: io lo vedo l'artigiano che si mischia alla sera, si perde all'orizzonte, e il suo canto prosegue, si attenua, si affievolisce, sembra sparire ma è lì, germina e s'allunga, si rituffa in sé ed è ancora lì, non ti libera, non ti lascia respiro, non finisce mai, mai di morire. Tutte le *Operette morali*, tutto lo *Zibaldone*, tutti gli idilli sono riassunti in quel verbo: «lontanando».⁵⁷

Leopardi, spiegherà molti anni più tardi Vecchioni, indica con quel gerundio⁵⁸ «la fine di tutte le cose [osservate] nel momento in cui finiscono, che è peggio che vederle finire»,⁵⁹ e che questo rappresenta «il dramma di Leopardi e di tutti gli uomini».⁶⁰

Ma questo dramma, nella Napoli leopardiana de *L'Infinito*, sembra conoscere una sospensione: il Leopardi che osserva l'allegria e la dolcezza di colori della città non prova più il bisogno di affondare lo sguardo in una simile percezione delle cose. Vecchioni gli fa dire che «tutto passa e non resta | si fa cenere e fumo», concentrando in questi versi il motivo della caducità del reale⁶¹ con la minaccia del Vesuvio per come il poeta ne parla ne *La ginestra*:

55 VECCHIONI 2000a, p. 155.

56 Ivi, p. 156.

57 *Ibid.*

58 Che in effetti non è stato propriamente al centro del dibattito critico: GALLO-GARBOLI (in LEOPARDI 2016a, p. 111n), ne indicano semplicemente la parafrasi «allontanandosi», segnalando il valore intransitivo del verbo e ugualmente con «allontanarsi» lo parafrasa DE SANCTIS 1982, p. 626. Un'attenzione più significativa gli arriva da BLASUCCI 2017 (p. 20) che sottolinea come il richiamo al canto dell'artigiano nella parte finale della poesia avviene «proiettando nel passato infantile il motivo del canto lontanante evocato poco prima al presente (con un effetto dunque di duplice allontanamento, nello spazio e nel tempo) e contribuendo in tal modo al ras-

serenamento del soggetto lirico, rassegnato a una legge universale di vanificazione in cui si perdono tutte le disperazioni individuali». Ne nota invece l'effetto di rallentamento, associato a quello dell'avverbio «similmente», GÜNTERT 2010, p. 71. La specificazione di Vecchioni ha, ovviamente, anche un forte portato di emozione poetica.

59 VECCHIONI 2009.

60 *Ibid.* Cfr. anche VECCHIONI 2025, p. 199: «doveva essere proprio lì in quella forma intransitiva scorretta: non è solo il canto che si allontana, ma l'universo intero in un gerundio quasi impersonale, staccato, avulso, irrimediabile».

61 In VECCHIONI 2021, p. 304 si specifica il riferimento ancora a *La sera del dì di festa*: «tutto al mondo *passa* | e quasi orma non lascia» (i corsivi sono nel testo citato).

ma immediatamente sovrappone a questa constatazione la fondamentale immagine del fiore del deserto che conserva, nonostante tutto, la sua attitudine a spargere attorno a sé la sua essenza odorosa («eppure alla ginestra | le basta il suo profumo»). La conclusione del passaggio è lapidaria: il Leopardi di Vecchioni, conquistato da un'emozione nuova, e complice anche un'interpretazione particolarmente accorata, si dichiara stanco di meditazioni cosmiche («di universi e di stelle | disperate parole | non ne ho più voglia basta») e chiude la strofa ordinando al «dolore» di abbandonarlo.

L'approdo alla sequenza successiva, parlata, passa innanzitutto dal cambio di registro, che diviene dialogico: Leopardi si rivolge ad Antonio Ranieri – chiamandolo affettuosamente “Totonno”, secondo il suo soprannome reale – dapprima attraverso l'enumerazione, che abbiamo già visto, delle delizie partenopee che attraggono il poeta nella sua nuova vita. Torniamo sull'ultima, e cioè la citazione di *Te vojo bene assaje*, di cui Vecchioni, dicevamo, riporta il celeberrimo inciso («i' te vojo bene assaje | e tu non pienz'a me»). Proprio per quei due versi che sintetizzano la mancata corrispondenza di un amore, «il signor Sacco» è un «genio»: in essi, infatti, commenta il Leopardi vecchioniano, «ha detto quello | che io ho scritto in settemila pagine | amare la vita | e la vita che non ti ama | e non ti vuole».

Fermo restando che le settemila pagine sono quelle complessive dell'opera leopardiana secondo l'edizione di Francesco Flora del 1949, è qui che si appunta uno dei nodi concettuali della canzone, e anche l'intervento creativo più esplicito del cantautore. Vecchioni spiegherà di aver sempre voluto credere, fin dai tempi della sua esperienza di insegnante liceale, che Leopardi non odiasse in realtà la vita, come spesso ha stabilito una certa vulgata, e anche una certa critica: piuttosto, è stato l'inverso, è stata la vita a odiare lui, affliggendolo con la ben nota serie dei mali fisici e non. Queste considerazioni, a testimonianza della lunghissima genesi della canzone, si ritrovano anche nel romanzo del 2000, laddove il professor Otto, che di Vecchioni è un chiaro *alter ego*, specifica che «quello di Leopardi è stato fino all'ultimo un amore infantile e senza resa per la vita: l'odio, altrettanto infinito, è solo una risposta impotente a ciò che si ama, a ciò che si nasconde e non risponde». ⁶² Il brano del 2018 concretizza queste affermazioni nella drammatica richiesta che il Leopardi finzionale, ritratto quasi in punto di morte, estende (nelle quartine seconda e terza della seconda serie cantata) ad Antonio Ranieri, eleggendolo, sulla base del rapporto privilegiato da lui intrattenuto con il poeta, ⁶³ come testimone del suo autentico sentire nei confronti dei posteri

62 VECCHIONI 2000a, p. 156.

63 Sul tema dei rapporti tra Leopardi e Antonio Ranieri, spesso oggetto di un'atten-

zione assai particolare da parte di una critica fin troppo morbosa, rimando a CECCATTY 2014.

(«ma tu che mi conosci | almeno tu che sai, | diglielo tu che il mondo | io non l'ho odiato mai»).

Una fondamentale specifica arriva nei versi immediatamente successivi: «e se mi sono perso | a vagar l'infinito | punivo l'universo | di un amore tradito». Il sintagma finale è di importanza capitale ai fini della definizione della mancata corrispondenza di affetti tra il mondo e l'io: Vecchioni lo aveva già specificato nella lezione del 2009 su *La sera del dì di festa*,⁶⁴ ma soprattutto è indicativo che l'aggettivo sia il medesimo che proprio Antonio Ranieri, in qualità di primo biografo leopardiano, adopera nella *Notizia* redatta in apertura dell'edizione 1845 delle *Opere*. Parlando dei complicati rapporti del poeta con i recanatesi e soprattutto del peggiorare delle sue condizioni fisiche alla metà degli anni Venti, "Totonno" scrive infatti che

egli si chiamò tradito da quegli uomini e da quella natura stessa che aveva già benedetta, dispregiò gli uni e maledisse l'altra, e, benché insino alle lacrime dolentissimo de' suoi cari congiunti, il più costante desiderio della sua vita fu d'andare a vivere altrove.⁶⁵

La maledizione dell'esistenza, concretizzata, come è noto, in molti luoghi dell'opera leopardiana,⁶⁶ è tradotta da Vecchioni nei termini di una vera e propria vendetta, di una punizione, che egli sintetizza nel riferimento allo smarrimento provato nel «vagar l'infinito»,⁶⁷ non tanto individuando, con questa espressione, il dolce «naufragar» (v. 15) nel mare dell'immensità dell'essere della più celebre poesia del recanatese, quanto indicando le cosmiche interrogazioni del protagonista del *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, alter ego di Leopardi (e a suo tempo, in qualche modo, anche di Vecchioni). Ma il celeberrimo idillio del 1819 è stato chiamato in causa solo pochi versi prima, in conclusione del secondo parlato, quando il Giacomo vecchioniano ha espresso in proposito l'ipotesi che costituisce il secondo nucleo concettuale fondamentale del brano: «e forse l'infinito non è al di là | ma è al di qua della siepe». Ovvero: il superamento dei limiti posti dall'esistenza, e dunque la ricerca del piacere, non vanno individuati in una solipsistica esperienza di sublimazione della conoscenza,⁶⁸ ma piuttosto nella nostra interiorità, nei sentimenti che siamo in grado di

64 VECCHIONI 2009: «La capacità straordinaria di Leopardi [...], in questo amore tradito che ha avuto per la vita – che lo ha tradito continuamente – è stata quella di mettere il passaggio, la rovina, la distruzione delle cose in ogni sua lirica».

65 RANIERI 1845, p. XVIII.

66 E a cominciare proprio da *La sera del dì di festa*, per la quale CONTINI 1988 riferisce

dell'inizio della «fase blasfema della poesia leopardiana» nonché dell'«inaugurazione di un mondo bestemmatorio» (p. 40).

67 La trasformazione di "vagare" da verbo intransitivo a transitivo, con eliminazione della proposizione, è a scopi metrici.

68 Vecchioni, in tutti gli interventi sul tema, sintetizza parlando semplicemente in termini di «infinito fuori e dentro di noi», con-

provare concentrandoci nell'attenzione per gli altri. È probabilmente questo il passaggio del brano in cui Vecchioni maggiormente si prende delle libertà poetiche rispetto all'ortodossia leopardiana: e lo fa perché questa inversione di senso rispetto alla dialettica siepe-infinito gli permette di agganciare il significato, questo sì coerente con la tradizione,⁶⁹ che egli ha voluto assegnare alla ginestra come allegoria della comunicazione di sé che ciascuno fa nei confronti del prossimo.⁷⁰

L'affidamento della chiusura del quadro alla citazione dell'altro dei due canti napoletani di Leopardi («tramontata la luna | torna di nuovo il sole») occorre a definire la raggiunta pacificazione del poeta, laddove Vecchioni nota la peculiarità dell'immagine del sole che sorge nel contesto dell'intera produzione del recanatese. Se ci affidiamo alla convincente interpretazione de *Il tramonto della luna* da parte di Gino Tellini, per il quale il sole che sorge al v. 58 equivale a «un'inappagata ansia di vita e di luce»⁷¹ contro la morte, la posizione del cantautore, nonché il ruolo di epilogo che egli assegna alla lirica, appaiono ancora più decisivi: il suo Leopardi, in punto di morte, affida a questa splendida epifania solare l'immagine simbolica della sua riconciliazione con l'esistenza, un modo per «concedersi un'umana illusione di avere per un attimo potuto sbirciare oltre la siepe de *L'infinito*».⁷²

La ripetizione dell'esortazione nei confronti della sofferenza («vattene via, dolore»), con cui la canzone si chiude, è un sigillo dal valore di epigrafe nei confronti dell'intera operazione compiuta da Roberto Vecchioni.

QUALE LEOPARDI

Ma a quale Leopardi conduce, in definitiva, questa operazione? Il Leopardi cinematografico di Martone era un «giovane intellettuale che si scontra con la società del suo tempo [...], una figura inclassificabile, controcorrente, ribelle, e allo stesso tempo, geniale, profetico»⁷³ protagonista di un film di forti esigenze filologiche; mentre quello di Sergio Rubini, che con il suo film televisivo ha confezionato un prodotto di taglio assai romanzesco, è un ra-

centrandosi soprattutto sulla spiegazione della sua proposta personale. Per un'interpretazione de *L'infinito* leopardiano coerente con la lettura del cantautore rimando a BINNI 1974, pp. 44-45.

69 VECCHIONI 2021, p. 304, parlando del «Leopardi *solidaristico e profondamente umano della Ginestra*» (corsivi originali del testo).

70 Vecchioni stesso spiega questo inter-

vento come una contrapposizione dei due diversi momenti leopardiani e come «una scelta che – se non è completamente esatta e articolata da un punto di vista critico – è estremamente suggestiva dal punto di vista della sintesi poetica» (*ibid.*).

71 TELLINI 2001, p. 308.

72 VECCHIONI 2025, p. 197.

73 MINUZ 2016, p. 474.

gazzo sorprendentemente bello e malinconico con «il piglio di un esuberante enfant prodige che vuole divorare il mondo»⁷⁴. Il Leopardi di Vecchioni non è né l'uno, né l'altro, quanto piuttosto un uomo, prima ancora che un poeta, al quale precise circostanze ambientali offrono l'occasione di un radicale cambio di sguardo. Se vogliamo, da questo punto di vista *L'Infinito* è un piccolo romanzo di formazione, di cui è protagonista un Giacomo Leopardi dapprima stizzito e indispettito, ma poi destinato a trasformarsi in un uomo dolcemente conquistato dalla stupefazione del reale. Vecchioni applica a Leopardi uno sguardo incantato sulle cose che ha una sicura corrispondenza con le straordinarie capacità descrittive di cui il poeta ha dato prova specie negli idilli e nei canti pisano-recanatesi, e ad esso conferisce un preciso senso esistenziale; inoltre interviene sui modi della “trasformazione napoletana” cancellando quasi per intero l'attitudine capricciosa a cui Leopardi diede libero sfogo durante il soggiorno partenopeo,⁷⁵ e al contrario sublimando nei due sensi dell'intenerimento e dell'intensità il significato delle scoperte che gli attribuisce. Il cantautore non cancella la malinconia del poeta e neanche il suo radicale pessimismo: piuttosto, amplifica lo spunto solidaristico de *La ginestra* e la sostanza del sé che Leopardi attribuisce al fiore, figura estrema del suo ruolo di intellettuale, del poeta che col suo canto desidera attrarre gli uomini «tutti fra sé confederati» (v. 130) nella «social catena» (v. 149) e nella «guerra comune» (v. 135) contro la natura.

Marco Dondero⁷⁶ osserva che «non capita sovente nei testi che contengono le raffigurazioni del “Leopardi personaggio”» che essi comprendano anche un «intervento interpretativo» in merito al poeta e alla sua opera. L'operazione compiuta da Vecchioni, al contrario, si sofferma principalmente su questo aspetto, nutrito dalla dimensione culturale e professionale dell'artista in un senso molto preciso. La rilettura completa dell'opera di Leopardi che il cantautore ha dichiarato di avere effettuato preliminarmente rispetto alla scrittura del brano, per sua stessa indicazione ha trovato i principali cardini nelle due finali *Operette morali*: Vecchioni, in sostanza, avrebbe iniziato a costruire il “suo” Leopardi a partire dall'apertura filantropica e speranzosa del *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero*, che Gianfranco Contini definì di «leggerezza mirabile»,⁷⁷ ma soprattutto dal *Dialogo di Tristano e di un amico*, colpito dall'ironia e soprattutto dall'autoironia del protagonista nella messa in discussione della generalizzata infelicità degli uomini.⁷⁸

74 CAPPELLI 2025.

75 Cfr. RANIERI 1880, *passim*.

76 DONDERO 2019, p. 265.

77 CONTINI 1988, p. 176.

78 Cfr. VECCHIONI 2018b, VECCHIONI 2018c, fino alla sintesi di VECCHIONI 2025:

«Perché mai nel Tristano, che è il suo ultimo dialogo [...] arriva a dire che “tutti gli uomini sono felici tranne me”? È ironia, ripensamento o ci sta semplicemente prendendo per il culo?». Il riferimento è a LEOPARDI 2016b, p. 254, dopo che l'Amico ha chiesto a Trista-

Il tentativo di sottrarre almeno parzialmente Leopardi dalle tradizionali etichette scolastiche trova sicuramente origine anche nella riformulazione critica del poeta (mai approdata, effettivamente, nelle scuole) che ebbe particolare fortuna nel periodo a ridosso della formazione culturale di Vecchioni, in particolare col *Leopardi progressivo* di Cesare Luporini (1947) e con il Leopardi protestatario individuato da Walter Binni (1947 e 1973). Il Leopardi “eroico” che filtrò nella cultura del 1968, e a cui si richiama più esplicitamente Martone, fu il segnale di un cambio di passo rispetto alla tradizionale lettura pessimistico-contemplativa resa nota, fin nei decenni successivi alla morte del poeta, da Francesco De Sanctis. La messa in discussione da parte di Roberto Vecchioni è comunque più cauta e sottile: «De Sanctis – spiegherà all’indomani dell’uscita dell’album⁷⁹ – aveva pienamente ragione e la sua analisi è una delle migliori. Leopardi resta un poeta pessimista, ma è interessante l’azzardo di inserirlo in un contesto nuovo che parte dall’amore per la vita».

È appunto a partire da questo contesto – che alle ragioni dell’arte non subordina comunque radicalmente le ragioni della realtà storica – che Leopardi diviene una maschera dello stesso Vecchioni. In questo senso, l’aggancio nodale risiede nell’invocazione finale («vattene via, dolore»), laddove la parola «dolore» non ha un significato generico nella poetica recente del cantautore milanese, ma è piuttosto un termine chiave a cui egli ha dato corpo soprattutto con un suo brano del 2013, appunto *Ho conosciuto il dolore*, pubblicato all’interno dell’album *Io non appartengo più*:⁸⁰ un intenso recitativo, sostenuto da un accompagnamento assai discreto, in cui il cantautore dopo aver enumerato le occasioni autobiografiche di confronto con la sofferenza, apre una parentesi dialogica con una personificazione del dolore, al quale si rivolge per ricordargli quanto la propria sostanza di uomo lo abbia portato più volte a imporsi e a prevalere su di esso.⁸¹ Questo tema è frequente in Vecchioni da alcuni anni e trova corpo, in maniera particolare, all’interno della raccolta di racconti autobiografici *La vita che si ama*, pubblicata nel

no che cosa fare del suo libro (che, chiaramente, sono le stesse *Operette morali*). Risposta: «Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come libro di sogni poetici, d’invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un’espressione dell’infelicità dell’autore: perché, in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo».

⁷⁹ INTERMITE 2019.

⁸⁰ Nel *booklet* del disco, pubblicato dalla Universal, Vecchioni specificava, per quanto ri-

guarda questo brano, un ringraziamento esplicito nei confronti di Eugenio Montale, chiaramente riferendosi a *Spesso il male di vivere ho incontrato* (MONTALE 1996, p. 35).

⁸¹ «Hai fatto di tutto per disarmarmi la vita | e non sai, non puoi sapere | che mi passi come un’ombra sottile | sfiorante | appena, appena toccante | e non hai vie d’uscita: | perché nel cuore appreso | in questo attendere | anche in un solo attimo | l’emozione di amici che partono, | figli che nascono | sogni che corrono nel mio presente, | io sono vivo e tu mio dolore | non conti un cazzo di niente».

2016.⁸² Lo scontro con il dolore viene qui delineato come scontro con il destino, rispetto al quale l'io-protagonista si pone perlopiù in maniera contrastiva, qualche volta anche attraverso l'uso di ulteriori figure letterarie, come il mitico cantore Orfeo, restituito attraverso una libera rielaborazione de *L'inconsolabile* di Cesare Pavese, dai *Dialoghi con Leucò*.⁸³ Questa prospettiva, spesso ratificata in una dimensione addirittura metodologica e procedurale,⁸⁴ mira chiaramente ad assumere una posizione dialettica rispetto a una delle più celebri canzoni di Roberto Vecchioni, e cioè *Samarconda*, pubblicata nel 1977, e avente per protagonista, com'è noto, un soldato che non riesce a sfuggire alla morte nonostante un improvvisato tentativo di fuga.⁸⁵ *La vita che si ama* era un libro che Vecchioni dedicava espressamente ai propri figli:⁸⁶ la prosecuzione del tema portante della raccolta nell'album *L'Infinito* del 2018 è frutto anche del tentativo della sua estensione al più vasto orizzonte dei giovani e del pubblico in generale. In questa direzione Vecchioni ha più volte raccontato di avere individuato nell'esperienza napoletana di Leopardi l'indispensabile punto di partenza per la costruzione di un orizzonte concettuale di rinuncia all'interrogazione tragica dell'esistenza: una figura-paradosso⁸⁷ da far valere come premessa per la visione più eroica di tutti gli altri personaggi dell'album "fotografati" nella loro lotta vittoriosa contro le avversità,⁸⁸ primo tra tutti il pilota Alex Zanardi, identificato come la figura più familiare, in questo senso, all'opinione pubblica.

82 Nel booklet de *L'Infinito* Vecchioni indica come riferimento chiave di questa sua visione anche la canzone *Le rose blu* (dall'album *Di rabbia e di stelle*, edito dalla EMI nel 2007), dove si ritrae in dialogo con Dio per chiedergli la guarigione di uno dei suoi figli in cambio dei momenti più intensi e significativi della propria esistenza («io ti darò | tutto quello che ho sognato | tutto quello che ho cantato | tutto quello che ho perduto | tutto quello che ho vissuto | tutto quello che vivrò»).

83 Cfr. PAVESE 1999, pp. 75-80. Il racconto di Vecchioni in cui troviamo la riproposizione del celebre mito, non a caso, si intitola *Come fare a pezzi il destino* (VECCHIONI 2016a, pp. 93-106). Qui, seguendo la lezione di Pavese, Orfeo si volta volontariamente, dopo aver realizzato di essere sceso agli Inferi per salvare Euridice «sì nell'illusione di rivalsa, ma ancor più per battere i demoni, per fargli vedere di cosa è capace un uomo, di cosa è più forte un uomo: dolore, male, morte, mistero, di tutto ciò che può anche togliergli la vita, ma non vincerlo, perché è questo il segno divino negli uomini, sfidare l'impossibile e ricominciare, ricominciare sempre» (Ivi, p. 103).

84 Appunto, come fare a pezzi il destino: «meglio guardarlo in faccia e fare lo gnorri,

come non ci fosse. [...] Per battere il destino bisogna essere incoscienti e decisi, cantare *La vie en rose* mentre ti suona il *Fidelio*, non fare conto assurdi su quel che è stato ieri o che sarà domani» (VECCHIONI 2016a, pp. 100-1).

85 Cfr. LUZZATTO FEGIZ 2018, CASTELLI 2019, JACHIA 2019, OLIVA 2019, SCLAVI 2019.

86 Sempre ai figli, non a caso, nel 1997 aveva cantato «non badate a quest'uomo | ... | mai finito e avvinghiato ad un sogno | rivenduto in pacchetti di musica e parole | che scorreva la vita e non trova più il segno | dove stava per leggere il segno del dolore» (da *Quest'uomo*, dall'album *El bandolero stanco*, edito dalla EMI).

87 Cfr. VECCHIONI 2018c: «Io parto sempre dalle cose assurde, parto sempre dalla cosa più impossibile da cui partire: devo partire dall'esempio meno probabile per l'amore per la vita, e allora sono partito da quello che, insieme a Dante, è il nostro più grande poeta, e cioè da Giacomo Leopardi».

88 «Altri che possano dire ai ragazzi, ma anche a noi che siamo più anziani, che la vita va vissuta. Non solo: che il destino non esiste, e che se esiste e ci viene contro, lo dobbiamo ribaltare, superare, prenderlo a calci e pugni, renderlo insignificante» (*ibid.*).

È questa la visione che più di tutte Vecchioni ha promosso su sé stesso in questa fase recente della sua attività, in un'ottica di rovesciamento eroico e dinamico dell'immagine, piuttosto tipica, del cantautore alle prese con una tensione profonda e inquieta del vivere, ma anche della profonda malinconia che aveva contrassegnato la sua produzione dei primi decenni di attività.⁸⁹ A questo si deve anche un desiderio di chiarezza comunicativa che, nel caso specifico della canzone *L'Infinito*, si è concretizzato in un ampio numero di presentazioni e conferenze: fino alla decisione di eseguire la canzone durante i concerti facendola precedere da una performance recitativa in cui Vecchioni veste letteralmente i panni di Antonio Ranieri, rivolgendosi al pubblico (in dialetto)⁹⁰ e raccontando la storia del suo amico poeta nei termini concettuali proposti nel brano: quasi un prototipo di lezione recitata in cui si concretizza l'urgenza anche didattica della proposta del cantautore milanese.

POSTILLA: UNA MAIUSCOLA METAFISICA

Quando, tra la primavera e l'autunno del 1819, il ventunenne Leopardi scrive la sua poesia più celebre, le carte su cui egli distribuisce una calligrafia elegante e ordinata recano le due parole del titolo entrambe con la lettera maiuscola: *L'Infinito*. Di questa poesia possediamo due autografi: uno fa parte del cosiddetto *Quaderno napoletano*,⁹¹ custodito presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, ed è sostanzialmente coevo alla stesura dell'idillio, mentre l'altro fa parte di un fondo del Comune di Visso, in provincia di Macerata,⁹² e risale a qualche anno più tardi, ma è sicuramente di poco precedente alla prima pubblicazione a stampa della poesia, sulla rivista il «Nuovo Ricoglitore», a fine dicembre 1825 (I, n. 12, p. 903). Entrambi gli autografi propongono il sostantivo con la maiuscola, e così pure la versione stampata (dove il titolo è scritto in maiuscoletto): e lo stesso sarà

89 Anche per motivazioni religiose. Cfr. Vecchioni in JACHIA 2019: «Sono passati trenta, quarant'anni e non ho più la visione della vita, dell'uomo, del mondo che avevo allora e nemmeno quel tipo di disperazione che avevo a quei tempi. Oggi ho una maggiore inclinazione a credere in Dio, cosa che non avevo allora. [...] Credere nella casualità il più delle volte non è che una scorciatoia, se non direttamente pigrizia. Oggi posso dire di avere maturato una prospettiva più articolata e anche più dignitosa di quella cosa straordinaria che è l'uomo e la sua vita».

90 Si ricordano le origini napoletane di Vecchioni per entrambi i genitori.

91 Nella tradizione della filologia è citato come C.L.XIII.22.

92 Si tratta di un fascicolo di 27 carte acquistate nel 1869 dall'allora sindaco di Visso Giovanni Battista Gaola, che lo ebbe dal preside del liceo Galvani di Bologna Prospero Viani e lo donò al proprio Comune. Esso comprende: i sei Idilli, i cinque *Sonetti scritti in persona di Ser Pecora fiorentino Beccaio*, l'*Epistola a Carlo Pepoli*, la *Prefazione* alla seconda edizione delle *Rime* del Petrarca e quattordici lettere scritte all'editore Antonio Fortunato Stella tra il 1825 e il 1831. Questo complesso di carte autografe è solitamente citato con la sigla AV.

per la versione contenuta all'interno dei *Versi*, pubblicati alla fine dell'estate 1826⁹³ dalla Stamperia delle Muse di Bologna.

Le cose cambiano con i *Canti*, pubblicati a Firenze dall'editore Guglielmo Piatti nel marzo del 1831, dove per la prima volta troviamo la dicitura *L'infinito*, con il sostantivo con la lettera minuscola:⁹⁴ una circostanza che si ripeterà anche per l'edizione napoletana Starita del settembre 1835, ovvero l'ultima pubblicata con Leopardi ancora in vita, alla quale si aggiunge, come estrema prova dell'"ultima volontà d'autore", la cosiddetta "Starita corretta", più o meno contemporanea.

L'Infinito di Roberto Vecchioni ha due lettere maiuscole: articolo e sostantivo. Così nel libretto dei testi, nella lunga nota che lo accompagna e che si ritrova anche nel comunicato stampa dell'uscita del disco, dove «L'Infinito» è vergato in calce a ogni pagina.⁹⁵ E così anche nel comunicato che annuncia l'inizio del tour.

Ora, tolte quelle in vita, tutte le edizioni delle opere di Leopardi in commercio dal 1845, cioè dalla prima edizione realizzata da Antonio Ranieri e uscita a Firenze presso Le Monnier, riportano il titolo della celebre lirica con il sostantivo scritto minuscolo, scelta che, come abbiamo detto, corrisponde all'ultima volontà di Leopardi.⁹⁶ Inequivocabilmente, dunque, Vecchioni decide di rifarsi alla prima: che non è tanto quella delle prime due edizioni a stampa (cioè «Nuovo Ricoglitore» e i *Versi* del 1826), ma soprattutto quella dei due autografi iniziali, soprattutto del primo, più significativo perché più vicino all'atto aurorale della composizione della poesia.

Questa scelta non può essere un semplice vezzo, e probabilmente non la si spiega nemmeno con il desiderio da parte del cantautore di stabilire una priorità di ordine cronologico. Perché in realtà quella «i» maiuscola ha un senso ben preciso. Spiega infatti Luigi Blasucci che quando, dall'edizione fiorentina Piatti del 1831, *L'Infinito* è divenuto *L'infinito*, lo ha fatto «adeguandosi alla natura "oggettuale" degli altri titoli idillici [cioè degli altri idilli che avevano già rinunciato alle maiuscole presenti negli autografi]⁹⁷ e perdendo

93 Cfr. il *Bullettino bibliografico annesso all'«Antologia»*, n. XXV, settembre 1826, p. 197, dove leggiamo, al punto 450: «Versi del conte Giacomo Leopardi. Bologna 1826. 12° di p. 88. Prezzo bajocchi 20». Cfr. anche ITALIA 2014. Nel volume le maiuscole delle due parole del titolo si evincono non dal corpo del testo, ma dall'indice, che propone la differenziazione tra maiuscole e minuscole.

94 Anche in questo caso lo evinciamo dall'indice: nel corpo del testo il titolo è recato interamente a lettere maiuscole, mentre l'indice dà conto della differenziazione.

95 Si presume che la nota di Roberto Vecchioni contenuta all'interno del libretto del testo sia stata da lui personalmente trasmessa via e-mail e che costituisca dunque il riferimento imprescindibile rispetto alla sua volontà di digitare «L'Infinito» con le due lettere maiuscole: di conseguenza le eventuali diciture con il sostantivo con la lettera minuscola all'interno dei comunicati o sugli altri supporti ufficiali sono da ritenere semplici sviste.

96 Ma lo cita con la maiuscola, sottolineando questo particolare, LUPORINI 1996, pp. 137 e sgg.

97 *La ricordanza e Il sogno*.

così il suo residuo “metafisico”».98 In base a questa lettura, se per Vecchioni la maiuscola rimane, lo fa perché per lui rimane anche il senso “metafisico” di «quell’immensità in cui s’annega» (v. 14) il pensiero del poeta: laddove, come si è visto, il “dolce naufragio” non avviene al di là del limite fisico delle cose, ma – «forse» – nella nostra interiorità. Al di qua della siepe. Questo significa che per Vecchioni la ricerca del tutto è una ricerca totale, non incidentale, non occasionale, non affidata al carattere momentaneo della sensazione, come in fondo poteva essere, ed era, per Leopardi, per il quale, del resto, il «piacere dell’immaginazione» legato alla situazione idillica non ne inficiava più di tanto la fondamentale infelicità. Tant’è che risale addirittura al 1828 l’indicazione, contenuta nello *Zibaldone*, per la quale gli idilli esprimono «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»:99 dunque a un periodo successivo rispetto all’edizione bolognese del 1826 e precedente quella fiorentina del 1831.

Al contrario quello di Vecchioni è un Leopardi che tenta con tutte le sue forze di scacciare via il dolore, e lo fa sulla base di questa ipotesi: che l’“avventura dell’animo” non sia solo il piacere dell’immaginazione di un tempo e di uno spazio precisi, ma qualcosa di più profondo perché interiore, in grado di invertire la rotta di un’esistenza, trovare risposte anziché solo domande. E meritevole, perciò, di conservarsi una maiuscola.

BIBLIOGRAFIA

ANGIOLANI 2007 = ANGIOLANI Marzio, «La canzone d’autore e la scuola: studio sulla canzone come strumento didattico e formativo», in *A canzoni far rivoluzioni e far poesia?: interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d’autore*, in *I Quaderni della Fondazione*, 5, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto: San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 45-60.

BARBAGALLO 2015 = BARBAGALLO Francesco, *Napoli, Belle Époque*, Bari, Laterza, 2015, Kindle Edition.

BERTOLONI 2025 = BERTOLONI Luca, *L’immaginario intermedio pop tra i banchi. Percorsi interdisciplinari di italiano, storia e geografia per la scuola secondaria di primo grado tra cinema, canzone e serie tv*, Roma, WriteUp, 2025.

BINNI 1974 = BINNI Walter, *La protesta di Leopardi* [1973], Firenze, Sansoni, 1974².

BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell’idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017.

98 BLASUCCI 2017, p. 37.

99 *PP*, p. 1113.

BORGNA 1995 = BORGNA Gianni, *Storia della canzone italiana* [1985], prefazione di Renzo ARBORE, Milano, Mondadori, 1995².

CAMPARI 2015 = CAMPARI Roberto, «*Il giovane favoloso* e l'amicizia in Leopardi», in *Arabeschi*, 5, gennaio-giugno 2015, pp. 79-85.

CAPPELLI 2025 = CAPPELLI Valerio, «L'altra faccia di Leopardi. Sergio Rubini e la miniserie: "Brillante e senza gobba. Era un enfant prodige che voleva divorare il mondo"», in *Corriere della Sera*, a. 150, n. 2, 3 gennaio 2025, p. 38.

CASTELLANA 2015 = CASTELLANA Riccardo, «La biofiction. Teoria, storia, problemi», in *Allegoria*, 2015, 71-72, pp. 67-97.

CASTELLI 2019 = CASTELLI Luca, «*Samarcanda* mi ha un po' stufato". La malattia del padre, le lotte giovanili, di ieri e di oggi, *L'Infinito*: Vecchioni si racconta prima del concerto al Colosseo», in *Corriere della sera*, a. 144, n. 265, 8 novembre 2019, p. 13, ediz. Torino.

CECCATTY 2014 = CECCATTY René de, *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli*, Milano, Archinto, 2014.

CITATI 2016 = CITATI Pietro, *Leopardi* [2010], Milano, Mondadori, 2016³.

CONTINI 1988 = CONTINI Gianfranco (a cura di), *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988.

COVERI 1996 = COVERI Lorenzo (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, prefazione di Roberto VECCHIONI, Novara, Interlinea, 1996.

DAMIANI 2002 = DAMIANI Rolando, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi* [1992], nuova ed. accresciuta, Milano, Mondadori, 2002³.

DE AMICIS 1899 = DE AMICIS Edmondo, *La carrozza di tutti*, Milano, Treves, 1899.

DEL VENTO – MUSITELLI 2022 = DEL VENTO Christian – MUSITELLI Pierre (a cura di), *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, Roma, Carocci, 2022.

DE ROBERTIS 1987 = DE ROBERTIS Domenico, «Le ultime volontà di Leopardi: la Starita con correzioni autografe», in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 16, n. 3, settembre-dicembre 1987, pp. 381-90.

DE SANCTIS 1982 = DE SANCTIS Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. 4, Torino, UTET, 1982.

DI GIACOMO 1895 = DI GIACOMO Salvatore, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1894. Relazione al Ministero d'Istruzione Pubblica d'Italia*, Trani, V. Vecchi Tip. Editore, 1895.

DI MAURO 2014 = DI MAURO Raffaele, «"È nata mmiezo mare..." tra stroppe e intercalare. Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo '800, *Michelemma* e *Io te voglio bene assaje*», in CARERI Enrico

– RUBERTI Giorgio (a cura di), *Le forme della canzone*. Atti del Congresso (Napoli, Biblioteca nazionale – Casa Murolo, 17-18 maggio 2013), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 93-120.

DONDERO 2020 = DONDERO Marco, *Leopardi personaggio*, Roma, Carocci, 2020.

DONDERO 2019 = DONDERO Marco, «“Apparizioni” primonovecentesche del Leopardi personaggio», in *Critica letteraria*, 183, 2, 2019, XLVII, II, pp. 259-70.

FABBRI 2017 = FABBRI Franco, *L'ascolto tabù. Musiche nello scontro globale* [2005], Milano, il Saggiatore, 2017².

FABBRI 2016 = FABBRI Franco, *Around the Clock. Una breve storia della popular music* [2008], Torino, Utet, 2016².

FABBRI 2008 = FABBRI Franco, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music* [1996], Milano, il Saggiatore, 2008³.

GIUSTINI 1995 = GIUSTINI Jonathan, *Carta da musica. I cantautori e la letteratura*, Roma, Minimum Fax, 1995.

GÜNTERT 2010 = GÜNTERT Georges, «Leopardi e le poetiche della ricordanza. Da *La sera del dì di festa* ai grandi idilli», in TERZOLI Maria Antonietta – ASOR ROSA Alberto – INGLESE Giorgio, *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni. Dall'Ottocento al Novecento. Letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 61-80.

INTERMITE 2019 = INTERMITE Simone, «Roberto Vecchioni: “Così ho imparato che la vita non va osteggiata, ma amata»», in *DomaniPress*, 17 gennaio 2019, <https://www.domanipress.it/intervista-roberto-vecchioni-cosi-ho-imparato-che-la-vita-non-va-osteggiata-ma-amata/>.

ITALIA 2014 = ITALIA Paola, «Premessa. Ragioni di un libro», in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di Paola ITALIA, in *L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana*, numero monografico, anno IX/2, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 7-14.

JACHIA 2019 = JACHIA Paolo, *Roberto Vecchioni da San Siro all'Infinito. Cinquant'anni di album e canzoni (1968-2018)*, Milano, Ancora, 2019, Kobo Version.

JACHIA 1997 = JACHIA Paolo, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, prefazione di Caterina CASELLI SUGAR, Milano, Feltrinelli, 1997.

LA VIA 2020 = LA VIA Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte* [2006], Roma, Carocci, 2020².

LEOPARDI 2016a = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Niccolò GALLO e Cesare GARBOLI, Torino, Einaudi, 2016.

LEOPARDI 2016b = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Giorgio FICARA. Con un saggio di Andrea ZANZOTTO, Milano, Mondadori, 2016.

LEOPARDI 1906 = LEOPARDI Giacomo, *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906.

LONGO 2017 = LONGO Emiliano, *Roberto Vecchioni. Un cantautore in cattedra*, Roma, Arcana, 2017.

LUPORINI 1996 = LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1996³.

LUZZATTO FEGIZ 2018 = LUZZATTO FEGIZ Mario, «Vecchioni stana Guccini: duetto per l'inno alla vita», in *Corriere della Sera*, a. 143, n. 264, 7 novembre 2018, p. 43.

MAGNARELLI – MANCINO 2015 = MAGNARELLI Paola – MANCINO Anton Giulio, «A proposito de *Il giovane favoloso* di Mario Martone: una riflessione a due voci», in *Proposte e ricerche*, XXXVIII, 74, 2015, pp. 187-97.

MINORE 1987 = MINORE Renato, *Leopardi. L'infanzia, le città, gli amori*, Milano, Bompiani, 1987.

MINUZ 2016 = MINUZ Andrea, «La poesia contro i reality. Autenticità e costruzione nella promozione del *Giovane favoloso*», in *Comunicazioni sociali*, 3, 2016, pp. 467-78.

MONTALE 1996 = MONTALE Eugenio, *Tutte le poesie* [1990], Milano, Mondadori, 1996⁷.

OLIVA 2019 = OLIVA Raffaella, «Leopardiano. Roberto Vecchioni con *L'Infinito* invita a «non smettere mai di lottare, la vita merita rispetto», in *Corriere della Sera*, a. 144, n. 171, 20 luglio 2019, p. 15, ediz. Brescia.

PASCOLI 2025 = PASCOLI Andrea, «Giacomo Leopardi e tutta l'energia di un genio nella miniserie di Sergio Rubini», in *La Repubblica*, sez. Spettacoli, 7 gennaio 2025, https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2025/01/07/news/giacomo_leopardi_miniserie_rai_sergio_rubini-423924391/?ref=search.

PASCOLI 2020 = PASCOLI Giovanni, *Myricae* [2015], a cura di Gianfranca LAVEZZI, Milano, Bur, 2020².

PASCOLI 2006 = PASCOLI Giovanni, *I canti di Castelvecchio* [1983], a cura di Giuseppe NAVA, Milano, Bur-Rizzoli, 2006¹².

PASCOLI 1971 = PASCOLI Giovanni, *Poemetti*, Torino, Einaudi, 1971.

PAVESE 1999 = PAVESE Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.

POSTIGLIONE 1999 = POSTIGLIONE Venanzio, «Vecchioni assunto da Berlinguer: “Insegnerà canzone italiana”», in *Corriere della Sera*, a. 124, n. 219, 15 settembre 1999, p. 18.

RANIERI 1880 = RANIERI Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Tipografia Giannini, 1880.

RANIERI 1845 = RANIERI Antonio, «Notizia intorno agli scritti, alla vita ed ai costumi di Giacomo Leopardi scritta da Antonio Ranieri», in LEOPARDI Giacomo, *Opere di Giacomo Leopardi. Edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore, da Antonio Ranieri*, Firenze, Le Monnier, 1845, pp. VII-XXXII.

SCLAVI 2019 = SCLAVI Giangiacomo, «“Oggi non scriverei più un testo come *Samarconda*: il destino si può battere”. Il cantautore: non ho fiducia negli uomini, ma nelle donne sì», in *Corriere della Sera*, a. 144, n. 29, 3 febbraio 2019, p. 18.

SERAO 1899 = SERAO Matilde, *La ballerina*, vol. 2, Catania, Cav. Niccolò Giannotta editore, 1899.

SVEVO 1949 = SVEVO Italo, *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*, Milano, Mondadori, 1949.

TELLINI 2001 = TELLINI Gino, *Leopardi*, Roma, Salerno Editrice, 2001.

TIOZZO 2013 = TIOZZO Enrico, «Elogio della musica, la tentazione di Stoccolma», in *Corriere della Sera*, a. 138, n. 223, 20 settembre 2013, p. 61.

VECCHIONI 2025 = VECCHIONI Roberto, *L'orso bianco era nero. Storia e leggenda della parola*, Milano, Piemme, 2025.

VECCHIONI 2022 = VECCHIONI Roberto, interventi parlati nel corso del concerto tenuto nell'ambito della rassegna «Musicastelle», Les Combes, 17 settembre 2022.

VECCHIONI 2021 = VECCHIONI Roberto, *Canzoni*, con il commento di Massimo GERMINI e Paolo JACHIA, Milano, Bompiani, 2021.

VECCHIONI 2018a = VECCHIONI Roberto, intervento durante l'incontro «Un'identità tra musica e letteratura», presentazione del libro *La vita che si ama*, rassegna “Tempo di libri”, Fiera Milano City, Milano, 10 marzo 2018.¹⁰⁰

VECCHIONI 2018b = VECCHIONI Roberto, presentazione dell'album *L'Infinito*, Milano, Teatro Gerolamo, 6 novembre 2018. <https://www.ondefunky.com/2018/11/roberto-vecchioni-linfinito/>.

VECCHIONI 2018c = VECCHIONI Roberto, presentazione dell'album *L'Infinito*, “Fiera delle Parole”, Padova, Palazzo della Ragione, 21 novembre 2018.

VECCHIONI 2016a = VECCHIONI Roberto, *La vita che si ama. Storie di felicità*, Torino, Einaudi, 2016.

¹⁰⁰ Questo intervento è stato disponibile online su Facebook fino a pochi giorni prima della conclusione di questo articolo ed è stato rimosso a seguito della policy di Meta sull'alleg-

gerimento dei propri contenuti multimediali. Cito comunque testualmente sulla base di una trascrizione letterale da me precedentemente operata.

VECCHIONI 2016b = VECCHIONI Roberto, intervento nel corso della trasmissione televisiva «Otto e mezzo. Dylan e il Nobel della discordia», *La 7 Attualità*, 22 ottobre 2016.

VECCHIONI 2009 = VECCHIONI Roberto, lezione su *La sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi nell'ambito del progetto «Pensieri d'autore», Rai UniNettuno, 2009.

VECCHIONI 2002 = VECCHIONI Roberto, *Trovarti, amarti, giocare il tempo. Tutte le canzoni*, Torino, Einaudi, 2002.

VECCHIONI 2000a = VECCHIONI Roberto, *Le parole non le portano le cicogne*, Torino, Einaudi, 2000.

VECCHIONI 2000b = VECCHIONI Roberto, *La canzone d'autore in Italia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_ (Enciclopedia-Italiana)/.

