

ROBERTO REA

IL SOGNO
IDILLIO IV

1.

Fra gli idilli dell'edizione bolognese dei *Versi* (B26) che Leopardi giudicò degni di entrare a pieno titolo nel libro dei *Canti*, *Il sogno* è senza dubbio quello che ha avuto minore fortuna critica¹. Tuttavia, fu di fatto l'unico che Leopardi scelse di dare alle stampe, anonimo e con il sottotitolo «Elegia (inedita)», nel «Caffè di Petronio» del 13 agosto 1825 (CP25)², in anticipo rispetto alla pubblicazione degli stessi idilli sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» del dicembre 1825 e gennaio 1826 (NR25-26), e quindi nella raccolta del 1826. Una scelta non poco significativa, che testimonia al tempo stesso l'emblematicità e l'alterità del *Sogno* rispetto al gruppo compatto degli idilli³.

Non si hanno certezze riguardo alla data di composizione: nessuno degli elementi di norma considerati può assumere valore probatorio. Dovrebbe comunque essere compresa fra la fine del 1820 (l'appunto sul «fingere poetando un sogno» è del 3 dicembre 1820) e l'autunno del 1821⁴. L'autografo, assieme a quello de *La vita solitaria*, appartiene al «terzo tempo» del quaderno napoletano degli *Idilli*

¹ Basta scorrere una qualsiasi bibliografia dei *Canti* per rendersene conto. Ultimamente l'idillio è stato oggetto di studi specifici, ma sempre nell'ambito di progetti di letture integrali dei *Canti*: cfr. C. COLAIACOMO, *Il sogno*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*, a cura di A. MAGLIONE, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 283-298; L. BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, «Per leggere», XIV, 2008, pp. 25-40.

² Per l'edizione di riferimento, e relative sigle, cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, edizione critica diretta da F. GAVAZZENI, vol. I: *Canti* e vol. II: *Appendici*, a cura di C. ANIMOSI, F. GAVAZZENI, P. ITALIA, M.M. LOMBARDI, F. LUCCHESINI, R. PESTARINO, S. ROSINI, Firenze, Accademia della Crusca, 2006. Nell'edizione fiorentina dei *Canti* del 1831, con lo spostamento in avanti de *Lo spavento notturno*, che diverrà il *Frammento XXXVII*, *Il sogno* assumerà la sua posizione definitiva, fra *Alla luna* (*La ricordanza* dei *Versi*) e *La vita solitaria*.

³ In questo stesso volume (p. 30), BAZZOCCHI osserva che *Il sogno*, per «il legame di immaginazione e morte, assume un valore centrale» all'interno del gruppo degli idilli.

⁴ Cfr. BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, cit., p. 25.

(AN)⁵. La sua inclusione nel fascicolo determina la rinuncia all'identico titolo già assegnato all'idillio precedente, che diventa *Lo spavento notturno*. Altro indizio questo di una certa priorità che Leopardi attribuiva al *Sogno*, che si legge autografo anche nella copia in pulito degli idilli conservata a Visso (AV), preparatoria delle successive stampe.

Non sono molti gli interventi correttori sostanziali registrati in AN⁶. Al v. 6, nel racconto dell'apparizione in sogno del simulacro dell'amata, l'originario «Vennemi allato» è depennato in favore di «Stettemi allato». È vero che «stettemi è più improvviso: Se la vide d'un tratto allato dritta»⁷. Ma Leopardi sta qui riproducendo il modello classico del sogno, dal quale riprende il vocabolario tecnico, di cui fa parte la lezione «stettemi allato», che corrisponde alla formula omerica «στῆ δ' ἄρ ὑπὲρ κεφαλῆς»⁸, la cui occorrenza nel racconto dell'apparizione di Patroclo ad Achille (come si vedrà, uno dei modelli più attivi sull'idillio) viene tradotta da Monti «sopra il capo gli stette» (*Il*, XXIII 86)⁹. Insomma, la correzione rientra fra quelle implicazioni che Contini riconduceva alla memoria e alla cultura dell'autore¹⁰.

Le altre correzioni configurano le tendenze della lingua poetica leopardiana così come si va costituendo negli anni degli idilli e delle canzoni. Riguardo alla sostituzione del v. 11: «Accostommi» → «Appressommi», si può osservare che il primo verbo sarebbe rimasto un *hapax* nei *Canti*, mentre il secondo, ben sperimentato nei componimenti giovanili, si riverbera poi nell'affine messa in scena di *Consalvo*, al v. 70 «[il volto] Dolcemente appressando al volto afflitto». Al v. 33 «cui 'l sepolcro estingue» → «cui la tomba estingue» (poi in F31 «cui la terra opprime» e quindi in N35 «che sotterra è spenta») viene promosso il sinonimo largamente adottato nelle canzoni (*All'Italia* 125; *Ad Angelo Mai* 2 e 75; *Nelle nozze* 87 e 94; *Inno ai Patriarchi* 9) e che tornerà, fra l'altro, nell'analoga immagine di *A Silvia* 62; mentre il termine «sepolcro» avrà un'unica occorrenza in *Aspasia* 79. Lo stesso

⁵ Cfr. P. ITALIA, *I tre tempi degli idilli*, «Filologia italiana», III, 2007, 3, pp. 173-213.

⁶ Per la puntuale ricostruzione delle fasi del processo correttorio, cfr. l'edizione dell'autografo in ITALIA, *I tre tempi degli idilli*, cit., pp. 198-204.

⁷ Così Giuseppe De Robertis in *Canti* (De Robertis 1978), p. 136. Si veda anche COLAIACOMO, *Il sogno*, cit., p. 286.

⁸ Cfr. E. DETTORI, *Una correzione classicista di Giacomo Leopardi* (Il sogno v. 6), in *Munuscola minuscola*, Roma, Perciballi Editore, 1997 pp. 31-34. Al verbo tecnico omerico corrispondono i latini *adsto* e *adsum*, propri, fra gli altri, dei sogni virgiliani pure ben presenti a Leopardi. Sulla rappresentazione del sogno nei poemi omerici si veda C. BRILLANTE, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991, in part. pp. 19-21 e 29-42.

⁹ Di qui anche le occorrenze dell'*Ossian* di Cesarotti citate da BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, cit., p. 286. Meno attivo, in questo caso, il modello del sogno petrarchesco di *Ruf* 359 (v. 3: «Ponsi del letto in su la sponda manca»), di solito allegato dai commentatori.

¹⁰ Cfr. G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, «Letteratura», 33, 1947, pp. 102-109; poi in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52; per una riflessione sulla storia e i metodi della variantistica leopardiana cfr. R. REA, *Variantistica leopardiana. Origini, orientamenti, problemi*, «Filologia antica e moderna», X, 2000, 19, pp. 119-161.

si può notare per la correzione del v. 36 «folle / dolor» → «cieco / dolor», dove prevale un aggettivo – metaforicamente più denso nella *iunctura* di origine tassiana con l'astratto *dolore* – che si rivelerà caro a Leopardi in quegli anni (cfr. lo stesso *Sogno* al v. 3 e quindi *Alla Primavera* 82; *Inno ai Patriarchi* 48; *Ultimo canto* 57) e non solo: si veda in particolare l'analogo *enjambement* «cieco / malor» di *Ricordanze* 109 pure all'interno del rimpianto della giovinezza perduta; mentre «folle» riemergerà soltanto nell'estrema *Ginestra*, v. 85. Al v. 72 l'aggettivo «sventurato», che sostituisce il più colloquiale (ma con precedenti nella traduzione dell'*Eneide* del Caro) e patetico «poverello» (da Leopardi sperimentato nel compianto per la morte di una giovane, cfr. *Per una donna inferma* 17 e *Nella morte di una donna* 21), è anche in *Sopra il monumento* 66 e, pure al vocativo, in *Ad Angelo Mai* 152; mentre, anche in questo caso, l'altro aggettivo riaffiorerà solo nella *Ginestra*, al v. 248. Dal medesimo intervento del v. 72 scaturisce inoltre, al successivo v. 90, l'esigenza contraria di sostituire l'originario «sventurato» (sempre un vocativo riferito al poeta) con il sinonimo «sfortunato». Non paiono invece potersi ridurre alle dinamiche costitutive della lingua poetica dei *Canti* le ragioni della sostituzione del v. 84 «la fronte» → «il volto» all'interno del parossismo erotico di origine saffica e catulliana (vv. 80-86): entrambi i sostantivi risulteranno ben sfruttati da Leopardi (anche se il secondo è senz'altro più frequente nei *Canti*: 7 occorrenze di *fronte* contro 19 di *volto*); forse, in questo caso, si voleva evitare l'allitterazione con il successivo predicato «ferveva», cui comunque in tale contesto meglio si addice il più vagamente sensuale «volto» (che “comprende” anche la variante annotata a margine «la guancia»).

La trascrizione in pulito di AV, preparatoria della stampa, comporta un paio di ulteriori interventi. Al v. 5 la sostituzione «annebbia» → «adombra» recupera un verbo annotato tra parentesi lungo il margine destro di AN, e già adottato, sempre nell'ambito della descrizione di un sogno, nell'idillio fanciullesco *L'Amicizia* (vv. 73-74): «Quando ad un tratto d'ingannosa imago / Adombra il sonno del pastor la mente»; mentre *annebbiare* non ha attestazioni nell'intero lessico lirico leopardiano. La minima correzione del v. 12 «Vivi pur, disse» → «Vivi tu, disse» (F31 «Vivi, mi disse») è più pregnante di quanto non possa sembrare. La domanda che il poeta rivolge al simulacro ricalca quella di Andromaca che si vede comparire davanti all'improvviso Enea (*Aen.*, III 311-312): «Verane te facies, verus mihi nuntius adfers, / nate dea? Visisne?». Si può osservare, con Colaiacomo, che «il “pur” è da intendersi come un assai probabile residuo» dell'analoga domanda che Petrarca, muovendo a sua volta dal modello virgiliano, rivolge a Laura apparsagli in sogno in *Triumphus Mortis*, II 21 «Dimmi pur, prego, s' tu se' morta o viva»¹¹. Nella prima stesura del verso leopardiano l'avverbio ha il tipico valore rafforzativo che assume all'interno di espressioni di rimprovero¹². Con l'intervento di AV, peraltro identico

¹¹ Cfr. COLAIACOMO, *Il sogno*, cit., p. 287.

¹² Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. BATTAGLIA, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002, vol. XIV, p. 1017. L'avverbio ha un analogo valore, che è tipico pure delle espressioni di incoraggiamento,

a quello registrato in AN per il successivo v. 20 «Se' pur quella di prima?» → «Se' tu quella di prima?», Leopardi sceglie invece di valorizzare il pronome allocutivo (e si veda anche il modello omerico dell'apparizione di Patroclo ad Achille citato più avanti), posponendolo enfaticamente, come nella coeva canzone *Alla Primavera* 20 «Vivi tu, vivi, o santa / Natura?».

Come accennato, Leopardi sceglie proprio *Il sogno* per introdurre al pubblico, sulle pagine del «Caffè di Petronio», gli idilli prima della loro pubblicazione sul «Nuovo Ricoglitore» (e dopo la pubblicazione sulla medesima rivista bolognese, nell'aprile 1825, della canzone *Alla sua Donna*)¹³. Se l'anonimato probabilmente riflette una certa cautela dell'autore nel presentarsi al pubblico con un genere diverso da quello delle canzoni¹⁴, qualche considerazione in più richiede il sottotitolo di «Elegia» apposto a quello che già al momento del suo concepimento e poi nelle successive edizioni tornerà ad essere un «Idillio». Di certo *Il sogno*, della serie destinata al «Nuovo Ricoglitore», è il componimento «più 'estragante'» rispetto a tale etichetta, «data la mancanza in esso di quell'elemento descrittivo-paesaggistico che, fuso con l'introspeffivo, connota di norma il genere nell'accezione leopardiana»¹⁵. Presentarlo come «idillio» addirittura al di fuori di quella serie tematicamente e geneticamente così unitaria sarebbe risultato decisamente poco comprensibile, e non solo ai lettori bolognesi. Più calzante, almeno in termini oggettivi di lamento per la perdita dell'amata e della propria giovinezza, l'etichetta di «elegia». Peraltro, nonostante lo scarto formale nei confronti della terza rima che caratterizza le due *Elegie* incluse nei *Versi*, tutta la componente parossistica ed erotico-sentimentale dell'idillio, rimanda proprio a tali componimenti (e dell'*Elegia I*, poi *Il primo amore*, si veda in particolare il vagheggiamento onirico dei vv. 25-31).

Ma il cambio di genere non è l'unica peculiarità dell'edizione di CP25: «dà da pensare»¹⁶ il fatto che tutti gli interventi correttori eseguiti da Leopardi sul testo dell'idillio, «una serie

nel verso petrarchesco. Non è del tutto corretto dunque quanto osserva COLAIACOMO, *Il sogno*, cit., p. 287 a proposito di *pur*: «nel passo petrarchesco ha valore puramente colloquiale, nella variante leopardiana è di significato mal definibile», imputando a tale difficoltà la successiva correzione.

¹³ Cfr. in proposito M.A. BAZZOCCHI, *L'edizione bolognese dei Versi*, in *Leopardi e Bologna*. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano, Bologna 18-19 maggio 1998, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 233-246, alle pp. 238-239.

¹⁴ Come ha ben visto DE ROBERTIS, in *Canti* (De Robertis), vol. I, p. XLVI nota 2, proprio *Il sogno* dovrebbe essere il «bellissimo tuo canto amoroso» udito lodare da un «dibraio» (mentre i «padri della nostra letteratura [...] sono a villeggiare») dal Brighenti, così come questi scrive a Leopardi nella lettera del 18 agosto 1825 (cfr. *Epistolario*, pp. 924-925, secondo i cui curatori però il riferimento sarebbe ad *Alla sua donna*). Inoltre, la decisione dell'anonimato evitava forse a Leopardi eventuali complicazioni con l'editore milanese Stella, con cui in quel periodo Leopardi era già in contatto per la pubblicazione degli *Idilli* sul «Nuovo Ricoglitore».

¹⁵ Così BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, cit., p. 26. Sui caratteri del genere «idillio» in Leopardi si veda anche M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 135-169.

¹⁶ Così DE ROBERTIS, in *Canti* (De Robertis), vol. I, p. LIII.

notevole d'innovazioni isolate, anche se non sconvolgenti¹⁷, in occasione della sua stampa sul «Caffè di Petronio», non trovino poi riscontro nelle successive edizioni di NR26 e di B26, in cui si assiste al sistematico ritorno alla lezione di AN o AV¹⁸. In altre parole, al pari sottotitolo «Elegia», ci sono una serie di soluzioni testuali che rimangono circoscritte a CP25.

La sostituzione più consistente si registra al v. 20, dove cambia una delle domande che il poeta rivolge al simulacro: «Se' tu quella di prima?» → «Perché lunghe mi fosti?». La lezione di AN è più coerente all'interno dell'affannoso climax di interrogativi dei vv. 19-21 «Or dimmi, e che t'avvenne? / Sei tu quella di prima? / E che ti strugge / Internamente?», che enfatizzano l'attitudine mesta del simulacro (cfr. vv. 9-10 «ma trista e quale / Degl'infelici è la sembianza»), sul modello del «maestissimus Hector [...] quantum mutatus ab illo [...]» virgiliano. L'interrogativo di CP25 rompe invece il climax, richiamando piuttosto quello del v. 18 «Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta?», dettato dalla confusione e dai timori di innamorato del sognante. Al v. 55 «il fior de l'età mia» → «il fior de gli anni miei», il diverso completamento della metafora floreale di origine petrarchesca (cfr. più avanti) riprende l'espressione adottata a proposito dell'amata al v. 26 «nel fior de gli anni estinta» (nonché nei coevi *La vita solitaria* 42 e *Alla Primavera* 19), rafforzando così il parallelismo tra le due vicende. In seguito, anche al di fuori della presente formula, il sintagma «gli anni miei» diverrà nei canti pisano-recanatesi tipico del rimpianto della giovinezza non goduta (cfr. *Il passero solitario* 57; *Il Risorgimento* 76; *A Silvia* 50; *Le Ricordanze* 85). La soluzione originaria, cui Leopardi definitivamente tornerà in B26, troverà invece esclusiva corrispondenza il *A Silvia* 54 «dell'età mia nova». Riguardo alla correzione del v. 58 «nostri affanni» → «nostro affanno», si deve notare che sia il singolare sia il plurale sono ben attestati nelle canzoni, così come poi nell'intero libro dei *Canti*. In questo caso il singolare esprime con più forza l'identità dei destini di sofferenza dei due protagonisti. Ma alla fine prevarrà il plurale, «più comprensivo e indeterminato»¹⁹. Minimo l'intervento del v. 71 «E quella» → «Ed ella», in cui la scelta del pronome personale dona una più intensa sfumatura di intimità rispetto al deitico (come al v. 80), recuperando comunque un movimento iniziale già di AN, poi ripristinato interamente con *variatio* rispetto al v. 80. La sostituzione del v. 77 «e per l'amore / Che mi strugge» → «e per l'amore / Ch'io ti porto» riprende identica, anche per l'enjambement, una movenza dell'*Elegia II* (poi *Frammento XXXVIII* 15), vv. 61-62 «e questo amore / Ch'io ti porto». La correzione dei vv. 96-97 «e pregne / Di sconsolato pianto le pupille» → «e molli / Di sconsolato pianto le pupille» va nella direzione opposta rispetto alla precedente: «pregne di pianto», che discende da

¹⁷ Ivi, p. LII.

¹⁸ Ancora De Robertis osserva che «se non fosse per l'utilizzazione di molte seconde lezioni di AN, cioè per la sicura anteriorità di questo, verrebbe di fatto di supporre una diversa origine – elegiaca? – di quest'idillio» (ivi, p. LIII).

¹⁹ Così BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, cit., p. 37.

una suggestione alfieriana (cfr. *La congiura dei Pazzi* 5, 1, 66 «E pregne ancora / di pianto hai le pupille»), trova corrispondenza in *Elegia II* 54, mentre «molti di pianto» era nel volgarizzamento dell'*Idillio IV* di Mosco (v. 77).

Si tratta, come anticipato, di interventi isolati, che non permettono una valutazione univoca: parrebbero il frutto di una revisione estemporanea per la pubblicazione sulla rivista bolognese, in cui si può forse ravvisare una certa tendenza di fondo ad avvalorare la componente amorosa (cfr. gli interventi dei vv. 20, 58 e 71) e quindi l'intonazione elegiaca dichiarata dal sottotitolo ivi adottato (significativi in tal senso i contatti con l'*Elegia II* che coinvolgono le correzioni dei vv. 77 e 96).

Tutte queste soluzioni si perdono comunque nella stampa di NR26 e poi nell'edizione di B26, dove si registra un ulteriore ritocco (unico intervento sostanziale per gli idilli, assieme a quello di *Vita solitaria* 17-19, rispetto a NR25-26) al v. 76 «miserie» → «sventure», probabilmente per *variatio* rispetto all'uso dell'aggettivo al contiguo v. 74 «che fui misera anch'io» (nonché ai vv. 44; 63; 92)²⁰.

2.

Si diceva della svalutazione critica di cui è fatto oggetto il componimento, «tristo anche nel rispetto poetico» già per Carducci²¹, e «comunemente censurato per i suoi eccessi di enfasi sentimentale»²². Ma *Il sogno* doveva rappresentare molto per Leopardi, perché costituisce il punto di incrocio di un'articolata serie di esperimenti poetici e di temi biografici profondamente sentiti e meditati tra il 1819 e il 1821.

In quegli anni l'interesse per la rappresentazione onirica è ben radicato in Leopardi. Per rimanere al libro dei *Versi*, basterebbe pensare all'idillio *La caduta della luna* (1819), cui era stato inizialmente conferito il titolo *Il sogno*, poi depennato in favore di *Lo spavento notturno* proprio per fare posto al nuovo idillio. Ma i materiali leopardiani sul tema del sogno sono numerosi e compositi. Si pensi al racconto del

²⁰ Altri interventi sostanziali si avranno in F31: 3 «i primi raggi» → «il primo albore»; 4 «in su l'ora» → «in sul tempo»; 12 «Vivi tu, disse» → «Vivi, mi disse»; 15-17 «nè che tu fossi / Mai per saperlo io mi credeva, e questa / M'era cagion di più crudele affanno» → «nè mi credea / Che risaper tu lo dovessi; e questo / Facea più sconsolato il dolor mio»; 19 «Certo ch'io 'l temo» → «Io n'ho gran tema»; 21 «Obblivion ricopre» → «Obblivione ingombra»; 24 «è già gran tempo» → «or son più lune»; 33 «cui la tomba estingue» → «cui la terra opprime» (sulla correzione del v. 17 e quella del v. 24 si veda più avanti; cfr. inoltre *Canti* [Gavazzoni-Lombardi], p. 14); e poi in N35: 33 «cui la terra opprime» → «che sotterra è spenta»; 61-63 «d'amore / Già non favello, ma pietade alcuna / Del tuo misero amante in sen ti nacque» → «d'amore / Favilla alcuna, o di pietà, giammai / Verso il misero amante il cor t'assalse»; 67 «una volta pure» → «una volta sola»; 68 «Mercé ti strinse» → «Dolor ti strinse»; 69 «Consentimi ch'io 'l sappia» → «Non mel celar, ti prego»; 95 «L'amor» → «La fe».

²¹ Cfr. F. PETRARCA, *Le Rime*, a cura di G. CARDUCCI e S. FERRARI, Firenze, Sansoni, 1956, p. 498.

²² Così L. BLASUCCI, *I tempi dei Canti*, in ID., *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 177-218, a p. 196.

sogno di Girone nella *Telesilla*²³ (1819); alla presenza nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* di due riflessioni sui sogni²⁴ e della narrazione del sogno della Brini (1819)²⁵; al pensiero sui sogni come diletto e fonte di «romanzesche idee» di *Zibaldone* 57 (1819); al già ricordato appunto «del fingere poetando un sogno» (dicembre 1820)²⁶; ai due progetti di canzoni a Virginia Romana ed a Bruto, inizialmente concepite come situazioni oniriche (primi mesi del 1821)²⁷. L'idillio *Il sogno* costituisce un primo, definito, approdo di questa articolata ricerca.

C'è un altro dato rilevante riguardante la genesi de *Il sogno*. Negli stessi anni, all'attenzione per la messa in scena onirica si intreccia quella per la gioventù spezzata, alimentata soprattutto da un evento biografico che, caricato di valori assoluti ed emblematici, sarà cruciale per la successiva poetica leopardiana: la morte per tisi, a poco più di vent'anni, il 30 settembre del 1818, di Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di casa Leopardi. Un lutto che lasciò una profondissima impressione nell'animo del giovane poeta, come emerge dalla fitta serie di appunti, abbozzi ed esperimenti connessi alla «storia di Teresa» e al tema della morte prematura, come la citata *Vita abbozzata di Silvio Sarno*; le due canzoni «rifiutate» *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e *Nella morte di una donna fatta trucidare* (1819); le note pagine di *Zibaldone* 479-480 (8 gennaio 1821). Tutti materiali che nell'aprile del 1828 saranno finalmente risolti e sublimati nella suprema invenzione di *A Silvia*. Ma che già più «a caldo», tra la fine del 1820 e l'inizio del 1821, confluirono, assieme a quelli di vocazione onirica, nella composizione del *Sogno*²⁸.

Proprio in qualità di primo tentativo compiuto di trasposizione lirica di quel motivo autobiografico, i commentatori riservano all'idillio una citazione tra i «precedenti» di *A Silvia*. Tuttavia, a causa degli «eccessi di gesticolazione patetica» dello stesso idillio²⁹, gli studiosi tendono a trascurare o a ridimensionare fortemente il rapporto tra i due componimenti³⁰, tanto che si preferisce in genere rimarcare

²³ Cfr. *Tutte le poesie e tutte le prose* 1997, pp. 461-469.

²⁴ Cfr. *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), parr. 10 e 30.

²⁵ Cfr. *ivi*, parr. 110-111.

²⁶ Cfr. *Tutte le poesie e tutte le prose* 1997, pp. 460-461.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 1111. Leopardi aveva inoltre dedicato ai sogni un apposito capitolo nelle scolastiche *Dissertazioni filosofiche* (1811-1812) e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), ove cita i principali loci classici riguardanti l'origine e la funzione dei sogni.

²⁸ Nella protagonista dell'idillio confluiscono anche altre figure femminili della giovinezza del poeta, come quella di Teresa Brini (cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. CAMPANA, Roma, Carocci, 2014, pp. 246-247).

²⁹ Cfr. L. BLASUCCI, *Genesis e costruzione di A Silvia*, in *Id.*, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 131-144, a p. 133.

³⁰ Una rivalutazione dell'idillio «por la amplitud de los problemas afrontados y por la estrecha vinculación que su base conceptual mantiene con el género del diálogo» è stata proposta da Muñoz-Muñoz (cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di M. MUÑIZ-MUÑIZ, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 249-250) e da BLASUCCI, *Il sogno di Giacomo Leopardi*, cit., p. 26, per «la presenza di una genuina istanza poetico-conoscitiva, che investe alcuni aspetti capitali della condizione dell'essere».

l'alterità di *A Silvia*³¹, e collocarne la rappresentazione «nella linea grande [...] di *Alla sua donna*, 1823, non in quella più risarcitoria, non così pulita e assoluta, di un idillio come *Il sogno*»³².

Si tratta naturalmente di notazioni valide, ma è comunque un fatto che sin dalla prima trasposizione nel *Sogno*, nonostante la sovrapposizione del motivo amoroso, la «storia di Teresa» assuma il valore gnoseologico ed emblematico che avrà in *A Silvia*: già nel *Sogno* Leopardi istituisce un'analogia tra il destino di morte della fanciulla e il proprio destino di disinganno (cfr. vv. 51-59), e in quella morte prematura riconosce la condizione di tutta «umana speme» (cfr. vv. 26-37).

Questa sostanziale continuità tematica e gnoseologica si riverbera in una serie di corrispondenze sintattico-lessicali, anche minime ma sempre pregnanti³³. Mi limito a ricordarne qui alcune, che coinvolgono livelli diversi dei due testi: la metafora vegetale per designare, in stringente parallelo, la giovinezza spezzata della fanciulla³⁴: cfr. *Il sogno* 26 «nel *fior degli anni estinta*» con *A Silvia* 42-43: «E non vedevi / Il *fior degli anni tuoi*», e quella non vissuta del poeta: cfr. *Il sogno* 55: «*il fior dell'età mia*» con *A Silvia* 17 var. di AN «*l'età fiorita. il fior de le forze*» (lezione finale «il tempo mio primo»); la locuzione temporale «*pria che*», esprimente «ben oltre la registrazione cronologica [...] un'intima connotazione di imminenza di morte»³⁵: cfr. *Il sogno* 26-29 «nel *fior degli anni estinta, / Quand'è il viver più dolce, e pria che il core...*» con *A Silvia* 40-42 «*Tu pria che l'erbe inaridisse il verno [...] Perivi...*» (e 44-45 «non ti molceva il core / *La dolce lode...*»); l'aggettivo simpatetico «*tenerella*», che non ha altre occorrenze nei *Canti*: cfr. *Il sogno* 41-43 «[...] che quei sudori estremi / Cotesta cara e *tenerella* salma / Provar dovesse» con *A Silvia* 41-42: «Da chiuso morbo combattuta e vinta / Perivi, o *tenerella*»; la forma aggettivale luttuosamente connotata *negra*³⁶, cfr. *Il sogno* 15 «*negra vita*» con *A Silvia* 45 «*negre chiome*». A queste si aggiungono le occorrenze speculari di lessemi-chiave della poetica leopardiana, basti pensare alla *giovanezza* dolorosamente *consumata*: cfr. *Il sogno* 51-52 «Giovane son, ma si *consuma e perde* / *La giovanezza* mia come vecchiezza» con *A Silvia* 50-53 «agli anni miei / Anche negaro i fati / *La giovanezza*» (e la lezione del v. 41 di F31 «Da chiuso morbo *consumata e vinta*»); quindi rimpianta assieme alla *speme*:

³¹ Ad es. cfr. LEOPARDI, *Canti*, a cura di CAMPANA, cit., p. 318.

³² Cfr. G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: gli antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 139.

³³ Sulla lingua di *A Silvia* si veda P.V. MENGALDO, *Lettura di A Silvia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII, 2010, pp. 191-209.

³⁴ La formula petrarchesca «il fior di...» in relazione alla giovinezza prematuramente estinta è una «scoperta» de *Il sogno*, ripresa in quegli anni in *Alla Primavera* 19 e *La vita solitaria* 43 e poi nei canti pisano recanatesi. I corsivi all'interno delle citazioni sono sempre miei.

³⁵ Così L. CASSATA, *L'immagine risarcita (saggio di commento ai Canti di Leopardi)*, «Filologia antica e moderna», 30-31, 2006, pp. 191-226. La locuzione temporale «*pria che*» passa inoltre per il frammento *Dal greco Simonide* (XI, 19-21), per poi tornare in *Sopra un basso rilievo* 33-40.

³⁶ Cfr. R. REA, *Le «negre chiome» di Silvia*, in G. BRUGNOLI, R. REA, *Studi leopardiani*, Pisa, ETS, 2000, pp. 111-118.

cfr. *Il sogno* 77-79 «per lo diletto / Nome di giovinezza e la perdita / *Speme* dei nostri di...» con *A Silvia*, 54-55: «Cara compagna dell'età mia nova, / Mia lacrimata *speme*»³⁷; e infine estinta nella *tomba*: cfr. *Il sogno* 32-33 (lezione di B26) «e duro è 'l fato / Di quella *speme* cui la *tomba* [var. di AN: «il *sepolcro*] estingue») con *A Silvia* 62-63 «la fredda morte ed una *tomba* ignuda [var. di AN «un *sepolcro*] / Mostravi di lontano»³⁸.

Una chiara conferma del rapporto privilegiato che *A Silvia* intrattiene con *Il sogno* è offerta infine da due interventi correttori eseguiti sull'idillio in occasione dell'edizione fiorentina dei *Canti* (F31), quando i due componimenti entrano fisicamente a contatto, compresi all'interno dello stesso volume. La correzione del v. 24 dell'idillio: «Son morta, e mi vedesti / L'ultima volta è già gran tempo» → «Son morta, e mi vedesti / L'ultima volta, or son più *lune*» recupera una metonimia che era stata tentata per definire il tratto temporale che ha come estremo la morte di Silvia in AN (v. 40): «il trapassar, l'aggirar di poche *lune*» («dune» per 'mesi' non ha altre occorrenze nei *Canti*). Similmente con l'intervento del v. 17 «questo / M'era cagion di più crudele affanno» → «questo / Facea più *sconsolato* il *dolor* mio», confluisce ne *Il sogno* un'altra delle lezioni alternative sperimentate in AN per *A Silvia*, vv. 33-34 «Sempre un *dolor* mi preme / Acerbo e *sconsolato*» (anche in questo caso non ci sono altri riscontri nei *Canti* per la iunctura *dolore* *sconsolato*).

3.

Il sogno dunque non è un incerto esercizio sul medesimo spunto autobiografico da liquidare frettolosamente nell'elenco dei precedenti, ma un componimento che, al di là degli eccessi enfatici e sentimentali, ha sulla genesi di *A Silvia* ascendenze profonde, che vanno anche al di là di contatti evidenti come quelli finora segnalati. Leopardi approda infatti alla stessa, straordinaria, situazione lirica di *A Silvia* «attraversando» la struttura narrativa del modello classico e petrarchesco del sogno che aveva sperimentato nell'idillio³⁹. In altre parole, è proprio muovendo dalle soluzioni retorico-narrative del *Sogno* che Leopardi arriva a concepire, o meglio reinventare, il colloquio con l'Assente, caricandolo di una sua autonoma potenza evocativa, che trascende le altrimenti insanabili opposizioni *sogno* / *veglia* e *vita* / *morte* proprie dell'originaria ambientazione onirica.

³⁷ È significativo che i due canti, dopo le *Ricordanze*, sono quelli dove ha più occorrenze la serie «*speme*, speranza, sperare».

³⁸ Si noti che in *A Silvia* è l'intenzionale ambiguità di riferimento del pronome «tu» (v. 61) a produrre la sovrapposizione dei due soggetti (la «*speme*» e «*Silvia*»), mentre nel *Sogno* è la forte metonimia a istituire l'identificazione tra la «*speme*» e la fanciulla.

³⁹ Le pagine seguenti rielaborano e integrano un'ipotesi avanzata nel mio *L'infrastruttura onirica di A Silvia*, in BRUGNOLI-REA, *Studi leopardiani*, cit., pp. 81-110. Naturalmente nella genesi del canto pisano confluiscono anche altri fondamentali modelli e temi leopardiani, per cui si rimanda senz'altro a BLASUCCI, *Genesis e costruzione di A Silvia*, cit.

L'eccezionale densità di temi e motivi di *A Silvia*, la familiarità che il testo si è guadagnato nella coscienza dei lettori, nonché suo il ruolo fondativo per la riscrittura del dialogo con l'Assente nella successiva poesia novecentesca (a partire dalla *Casa dei doganieri* di Montale), hanno fatto passare in secondo piano la singolarità della situazione di fondo. Silvia è morta, come suggerisce, già al secondo verso, l'aggettivo «mortale» accostato a «vita»⁴⁰. Ma in attacco il poeta la chiama per nome e le chiede, come se fosse viva e presente, se anche lei ricorda *ancora* il tempo della loro giovinezza:

Silvia, rimembri ancora,
 Quel tempo della tua vita mortale,
 Quando beltà splendea
 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 E tu, lieta e pensosa, il limitare
 Di gioventù salivi?

Che «la morte – osserva giustamente Bruni – non impedisca al *tu* femminile di continuare a essere il destinatario del discorso lirico rivoltogli dall'*io* maschile è un'invenzione italiana di età medievale»⁴¹. Ma Leopardi va ben oltre. Dante e Petrarca – che, a differenza dello stesso Leopardi, postulano la morte dell'amata proprio in nome di un superiore destino e amore ultraterreno (al punto che Laura in *Triumphus Mortis*, II 22 potrà ribaltare i ruoli e dire al poeta «Viva son io, e tu se' morto ancora») – non parlano mai direttamente a Beatrice e Laura morte come se fossero vive e presenti, se non in sogno, in visione o in preghiera. Quello che disorienta in *A Silvia* è la mancanza di qualsiasi premessa o mediazione narrativa, che giustifichi o almeno prepari retoricamente il colloquio con l'Assente⁴². Per quanto «l'allocuzione *sia* una figura centrale del discorso leopardiano, bisognoso di crearsi un *tu* più o meno fraterno e simpatetico»⁴³, per Silvia «avviene [...] qualcosa di singolare che tale non si ripeterà più nei *Canti* leopardiani»⁴⁴. Nelle *Ricordanze*, il poeta si rivolge a Nerina solo nell'ultima lassa, al verso 136, quando il lettore è ormai immerso nel flusso memoriale. Nelle due

⁴⁰ L'aggettivo non ha qui mero valore esornativo ma mantiene tutta la sua pregnanza etimologica: cfr. in proposito E. PERUZZI, *Saggio di lettura leopardiana*, «Vox Romanica», 15, 1956, 2, pp. 94-163, alle pp. 121 sgg.

⁴¹ Cfr. F. BRUNI, *Il canto della donna al telaio e il dialogo con l'assente*. A Silvia di Leopardi, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXII, 2005, pp. 1-41, a p. 1.

⁴² Tale premessa esplicativa c'è invece, ad es., nell'esordio di Salomone Fiorentino, *In morte della sua sposa* 1-3 (*Crestomazia* 2, 241) «Pur quasi serbi e senso e mente / A lei che più non m'ode e muta giace, / Talor rivolgo il mio parlar dolente», citato come precedente da CASSATA, *L'immagine risarcita*, cit., p. 198.

⁴³ Così L. BLASUCCI, *I titoli dei Canti*, «Italianistica», XVI, 1987, pp. 327-336, poi in *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 153-166, alle pp. 163-164.

⁴⁴ Cfr. *Canti* (Dotti), p. 80.

sepolcrali (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi e Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*) sono gli stessi elaboratissimi titoli a svolgere una funzione didascalica rispetto al discorso indirizzato alle giovani morte. Di fatto, quell'apertura allocutiva *ex abrupto*, da cui dipende lo svolgimento dell'intero canto, rivolta a una fanciulla in un presente che per lei non esiste («ancora»), non ha corrispondenti⁴⁵.

Per comprendere l'origine dell'interrogativo che inaugura e fonda il colloquio con Silvia bisogna tornare al *Sogno* e ai suoi modelli. Come già accennato, l'idillio rielabora esiti classici e petrarcheschi del *topos* del sogno, che agiscono soprattutto sull'esordio e sulla conclusione della rappresentazione onirica, ovvero sui momenti tradizionalmente soggetti a una più intensa codificazione letteraria⁴⁶. Nell'idillio leopardiano il dialogo si apre con la domanda che il simulacro dell'amata rivolge al poeta (vv. 10-13):

Al capo

Appressommi la destra, e sospirando,
Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna
Serbi di noi?

È attraverso queste prime parole che l'Assente si rivela, si fa di nuovo Presenza, sebbene nella dimensione illusoria del sogno. Il fatto che la domanda sia rivolta dalla donna morta al sognante vivo, «e non, come ci si aspetterebbe, viceversa», può apparire come un «disattendimento della verosimiglianza e della tradizione»⁴⁷. Ma in realtà tale domanda proviene proprio da uno dei modelli fondanti del *topos*: la già citata apparizione in sogno ad Achille di Patroclo, che rimprovera l'amico di essersi dimenticato di lui, in *Iliade* 23, 69-70:

εὐδεις, αὐτὰρ ἐμείο λελασμένος ἔπλευ, Ἀχιλλεῦ
οὐ μὲν μευ ζῶοντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος⁴⁸

⁴⁵ In proposito gli studiosi hanno dato risposte diverse. Tra gli interventi più recenti, per Cassata, con Sanesi, Leopardi ripensa «con tale intensità alla morta fanciulla [...] da rivolgerle la parola come se ella fosse viva e presente» (cfr. CASSATA, *L'immagine risarcita*, cit., p. 197); Blasucci rimarca come il valore «fatico e propositivo» del predicato introduca la dimensione memoriale, riverberandosi «sull'intera rappresentazione» (cfr. BLASUCCI, *Genesi e costruzione di A Silvia*, cit., pp. 139 e 142). Per il vocativo LONARDI, *L'oro di Omero*, cit., pp. 145-146, rimanda al γῶος omerico.

⁴⁶ Per un elenco dei riscontri si veda REA, *L'infrastruttura onirica*, cit., pp. 90-93 e 107-108.

⁴⁷ Cfr. COLAIACOMO, *Il sogno*, cit., p. 286.

⁴⁸ Questa la traduzione del Monti: «Tu dormi, Achille, nè di me più pensi. / Vivo m'amasti, e morto m'abbandoni», che si era già insinuata nella coeva *Sera del dì di festa* (vv. 7-10): «Tu dormi, che t'accoglie agevol sonno / Nelle tue chete stanze; e non ti morde / Cura nessuna; e già non sai nè pensi / Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto», in un notturno che presenta diversi elementi onirici. Per la concomitanza di elementi omerici provenienti dal compianto per l'eroe morto in *A Silvia*, si veda LONARDI, *L'oro*

La domanda è propedeutica al colloquio onirico: contiene, al di là dei significati contingenti, l'accertamento da parte del «simulacro» della sua sopravvivenza nella memoria del sognante. Nel *Sogno* Leopardi attenua mediante la forma dubitativo-interrogativa il rimprovero che il giovane eroe morto rivolge all'amato Achille. Una simile soluzione si ritrova nel colloquio, pure attivo sulla rappresentazione dell'idillio, fra Laura morta e Petrarca in *Triumphus Mortis* II, che Laura apre proprio con un'interrogazione volta ad accertare la sua presenza nella memoria del poeta (vv. 13-14): «Riconosci colei che 'n prima torse / i passi tuoi dal publico viaggio?». Ma per approdare all'allocuzione interrogativa di *A Silvia* bisogna passare per un altro, decisivo, testo onirico petrarchesco. Mi riferisco all'apparizione di Laura inscenata nel sonetto *Solea lontana in sonno consolarme*⁴⁹. Anche qui Laura si rivela al poeta rimodulando la domanda formulare, che però in questo caso, articolata in un periodo interrogativo che si protrae per l'intera terzina, coinvolge specificatamente la dimensione del ricordo (vv. 9-11):

Non ti soven di quella ultima sera
 – dice ella – ch'ï lasciasti li occhi tuoi molli
 et sforzata dal tempo me n'andai?

Il riconoscimento di tale modello dietro l'esordio di *A Silvia* non è immediato, ma si rivela in tutta la sua pregnanza se si torna alla pagina dell'autografo napoletano. Qui si ritrova non solo al v. 1 il predicato «sovvenienti» al posto di «rimembri», che subentra soltanto nella versione finale di N35c, ma anche lo stesso emistichio petrarchesco «gli occhi tuoi molli», annotato a margine come la lezione alternativa per il v. 4 «negli occhi tuoi ridenti». E colpisce come ambedue le allocuzioni interrogative, disposte in un analogo movimento sintattico, intendano rievocare un tempo lontano (a «quella ultima sera» fa eco «quel tempo») in *limine* tra la vita e la morte (a «ch(e) [...] sforzata dal tempo me n'andai» corrisponde «quando [...] il limitare / Di gioventù salivi»).

Passa di qui l'inedita epifania di *A Silvia*: il poeta evoca l'Assente appropriandosi della domanda memoriale che nella rappresentazione del sogno inaugurava il colloquio onirico, rivolgendole la parola come se fosse apparsa al suo fianco. Solo così un fantasma della memoria può tornare ad incarnarsi nella viva presenza di un *tu*.

Rispetto al *topos* onirico, viene invece interamente cassata la parte descrittiva, riguardante l'ambientazione all'alba (cfr. vv. 1-5 de *Il sogno*) e la messa in scena

di Omero, cit., pp. 139-186. Altre suggestioni omeriche sono individuate da BRUNI, *Il canto della donna al telaio e il dialogo con l'assente*, cit.

⁴⁹ Il componimento (Rvf 250) si trova al centro di un gruppo di sonetti che preannunziano la morte di Laura (Rvf 246-254); la rappresentazione onirica che ne presagisce la perdita è «modellata su quelle di Laura morta che compariranno nella seconda sezione a partire da 282» (cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1008-1009); ed ha ulteriori echi nello stesso *Sogno* (cfr. la chiusa petrarchesca «non sperar di vedermi in terra mai») e poi in *Consalvo*.

dell'apparizione (cfr. i successivi vv. 6-10). L'Assente non è una vera interlocutrice, come nella topica del sogno, ma rimane una presenza muta: la domanda che il poeta, con inversione dei ruoli, per primo le rivolge, resta senza risposta. Altri elementi del palinsesto del sogno sono però rintracciabili dietro l'epifania di Silvia⁵⁰. La stessa struttura della lirica – una lunga allocuzione in cui l'alternarsi delle strofe riproduce la «rievocazione a specchio dei due destini»⁵¹ – riflette, nonostante l'impostazione monologica, la forma del dialogo onirico, in cui si alternano le voci del simulacro e del poeta, come accade nel *Sogno*, dove proprio l'alternarsi delle battute dei due protagonisti conduce alla progressiva sovrapposizione delle rispettive vicende e al riconoscimento del comune esito di disinganno (cfr. vv. 12-80).

Nel modello classico del sogno la conclusione del dialogo con il simulacro, al pari della rivelazione iniziale, è soggetta a una forte codificazione. La sparizione del fantasma rappresenta il momento parossistico della visione. Sancisce infatti l'addio, la perdita ulteriore e definitiva, la ricaduta nella dimensione della morte.

Nel finale di *A Silvia* il ritorno alla realtà di disinganno e morte viene sancito dal gesto, scopertamente icastico ed simbolico, della mano che mostra la tomba (vv. 60-63):

All'apparir del vero
 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 La fredda morte ed una tomba ignuda
 Mostravi di lontano.

La mano non è solo della Speranza fatta persona ma della stessa Silvia, con cui la Speranza si identifica ormai anche grammaticalmente⁵². Così, alla fine del canto, «torna completamente mutata, con la rigidità della morte, quell'immagine della mano, che ai vv. 21-22 (“Ed alla man veloce / Che percorrea la faticosa tela”) sembrava carica di valori di movimento e di vita»⁵³.

Come per l'interrogazione d'esordio, la pagina manoscritta serba traccia delle implicazioni originarie dell'immagine, che rivelano una storia altrimenti difficilmente ricostruibile. AN registra infatti a margine una singolare lezione alternativa per il v. 61:

cadesti. Sol, *porgendo la mano*. La | misera cadea []. Sol ec. cadeva: e ec.

⁵⁰ Il solo ad aver accennato a una relazione con il *topos* del sogno, per quanto ne so, è Domenico De Robertis: « dietro questo attacco starà forse anche il modello del colloquio in sogno » (cfr. *Canti* [De Robertis 1978], p. 273).

⁵¹ Cfr. BLASUCCI, *Genesi e costruzione di A Silvia*, cit., p. 140.

⁵² Cfr. LONARDI, *L'oro di Omero*, cit., pp. 159-161.

⁵³ Cfr. C. COLAIACOMO, *Cadere per durare: tema e immagine in A Silvia*, «Studi di estetica», 12, 1984, 1-2, pp. 285-293, poi in *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 139-146, a p. 139.

Commisurato sull'immagine finale, il senso di quel «porgere la mano» non è affatto chiaro. Non lo era già a Giuseppe De Robertis: «Nè *porgendo la mano* si può pensarla come una possibile correzione di *con la mano*, né l'estranea persona terza, *la misera cadea* si può pensarla come correzione del prepotentissimo ed evocatorio *Tu, misera, cadesti*. Nient'altro, dunque, che storia di precedenti»⁵⁴. Importante, però, per illuminare l'invenzione di *A Silvia*. Proprio la lezione autografa «porgendo la mano» conferma infatti, anche per il finale, l'immanenza del modello onirico.

Nella narrazione classica del sogno l'atto del porgere la mano, corrisposto o no, costituisce infatti l'estremo contatto fra il dormiente e il simulacro. Basti qui ricordare gli esiti fondamentali già individuati per l'interrogazione iniziale. Nel sogno omerico di *Il*, XXIII l'ombra di Patroclo cerca, con un ultimo e vano gesto di affetto, la mano di Achille (vv. 75-76)⁵⁵:

καί μοι δὸς τὴν χεῖρ' ὀλοφύρομαι· οὐ γὰρ ἔτ' αὐτίς
νίσσομαι ἐξ Αἴδαο, ἐπὶν με πυρὸς λελάχητε.

Allo stesso modo, nella più volte ricordata apparizione di *Triumphus Mortis II*, Laura offre la propria mano al poeta (vv. 10-12):

e quella *man*, già tanto desiata,
a me, parlando e sospirando, *porse*,
onde eterna dolcezza al cor m'è nata

Tale immagine è quindi recepita ne *Il sogno*, dove il poeta, in conclusione del dialogo, prega e ottiene che l'amata gli *porga* la mano, come disperato ed effimero risarcimento per la sua ineluttabile perdita (vv. 79-81):

concedi, o cara,
Che *la tua destra* io tocchi. Ed ella, in atto
Soave e tristo, *la porgeva*⁵⁶.

⁵⁴ Cfr. G. DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto A Silvia*, «Letteratura», 31, 1946, pp. 1-9, da cui cito; poi in ID., *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1944, pp. 157-161, a p. 7.

⁵⁵ Traduzione del Monti: «Or deh *porgi la man*, ché teco io pianga / Anco una volta: perocché consunto / Dalle fiamme del rogo a te dall'Orco / Non tornerò più mai» (da cui anche i «mai più» leopardiani). Lo stesso sogno si conclude inoltre con il vano tentativo di abbraccio da parte di Achille (*Il*, XXIII 97-104), che negli esiti successivi del *topos* può sostituire il gesto del cercare la mano. Un abbraccio mancato conclude ad esempio l'apparizione dell'«infelix simulacrum» di Creusa ad Enea in *Aen.*, II 790-794, pure tra i modelli de *Il sogno*.

⁵⁶ Anche nel *Sogno* l'immagine della mano richiama l'inizio del colloquio: «al capo / *Appressommi la destra*, e sospirando, / Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna / Serbi di noi?» (vv. 10-13) individuando così una struttura circolare, che, come si è visto, caratterizza pure *A Silvia*. A differenza dell'interrogazione iniziale, che può assumere forme diverse, l'immagine finale del porgere la mano costituisce un elemento

Per quanto nel finale di *A Silvia* le originarie suggestioni oniriche vengano sublimite in una più potente invenzione, il gesto icastico della mano, che «emerge come un “desvelarse” de la aparenca que petrifica el tiempo en el instante absoluto de la verdad»⁵⁷, mantiene lo stesso valore che ha nel *Sogno*, sancendo la definitiva perdita dell'Assente e il ritorno alla realtà di morte⁵⁸. Indicando una «tomba ignuda» in una posa propria della scultura funeraria, e rivelandosi così «di lontano» nella sua intera figura, Silvia-Speranza si dissolve «pur come cara larva» (*Aspasia* 73).

Come già accennato, la sfortuna critica de *Il sogno* è imputabile alla rielaborazione troppo rigida dei modelli, oltre che agli eccessi parossistici e sentimentali. Ma il fallimento coinvolge anche la prospettiva interna e risarcitoria: nonostante l'etichetta di genere, rimane un sogno senza “idillio”. La rievocazione del felice tempo della speranza, che costituisce un nucleo fondamentale di *A Silvia* (vv. 7-32), è del tutto assente. Prevale invece una

visione della morte come evento irrevocabile, e la sua risoluzione nel motivo del “mai più”: un motivo già proposto nell'affermazione iniziale del poeta, sull'impossibilità di incontrare ancora nel mondo la persona cara (vv. 44-7), ma presente con tutta la sua carica di accoramento nel seguito del colloquio, sino alla proclamazione finale di una disgiunzione in eterno dei due destini (vv. 91-4)⁵⁹.

Si tratta di un limite intrinseco alla stessa rappresentazione onirica, che relega i due protagonisti in dimensioni antitetiche e inconciliabili: realtà *vs* sogno; veglia *vs* sonno; vita *vs* morte, cosicché «la separación de dos seres unidos por el dolor y divididos por la muerte, adquiere (...) carácter dilemático arrastrando consigo la posibilidad/imposibilidad de la comunicación – ergo del contacto – entre el Yo y el Tú»⁶⁰. Il poeta stesso se ne era reso ben conto già nell'appunto «se tu devi fingere poetando un sogno», quando osservava, riguardo al manifestarsi dell'amata in sogno, che «non sappiamo accordare la morte con la sua presenza»⁶¹.

fisso della rappresentazione leopardiana del sogno. Si vedano i luoghi della *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, dell'abbozzo della *Telesilla*, del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* citati in REA, *L'infrastruttura onirica*, cit., pp. 104-105.

⁵⁷ Cfr. LEOPARDI, *Canti*, a cura di MUÑIZ-MUÑIZ, cit., p. 753.

⁵⁸ Anche D'Intino insiste sull'importanza di tale variante ai fini dell'individuazione di strutture semantiche più profonde, che in tal caso riguardano il motivo persefoneo: cfr. F. D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e Critica», XIX, 1994, pp. 211-271, a pp. 241-245.

⁵⁹ Cfr. BLASUCCI, *Il sogno*, cit., pp. 26-27.

⁶⁰ Cfr. LEOPARDI, *Canti*, a cura di MUÑIZ-MUÑIZ, cit., p. 249.

⁶¹ L'esigenza di collocare i due personaggi all'interno di un'unica dimensione Leopardi l'aveva forse già avvertita ai tempi del *Sogno*, quando nei «Disegni letterari», subito dopo i progetti di canzoni a Virginia e Bruto, annotava: «Incontro di Petrarca morto con Laura p. la prima volta».

Leopardi saprà superare questa *impasse* lirica e gnoseologica quando, nell'aprile del 1828, tornando a rievocare, «con quel *suo* cuore di una volta»⁶², l'emblematico destino di Teresa e delle proprie speranze, reinventerà il colloquio con l'Assente dissimulandone l'origine onirica, che lascia tenue traccia solo nella «storia di precedenti» testimoniata dalle pagine di AN. Ecco allora che il dialogo con l'Assente potrà riprendere proprio da dove si era interrotto nell'idillio: l'interrogazione che il poeta rivolge a Silvia, chiedendole di ricordare i suoi *occhi* e la sua *beltà* (vv. 1-4 «Silvia, *rimembri* ancora / Quel tempo della tua vita mortale, / Quando *beltà* splendea / *Negli occhi tuoi* ridenti e fuggitivi») richiama e capovolge quella con cui la fanciulla, fissandolo negli *occhi* e ricordandogli che la *beltà* era per sempre perduta, aveva invece concluso il dialogo del *Sogno* (vv. 87-89 «Quando colei teneramente affissi / Gli occhi *negli occhi miei*, già *scordi*, o caro, / Disse, che di *beltà* son fatta ignuda?»); con il primo verso («Silvia, *rimembri ancora*») che si riallaccia all'ultimo dell'idillio («e nell'incerto raggio / Del Sol vederla io mi credeva *ancora*»), ribadendo all'estremità l'avverbio-chiave della persistenza e del ritorno. Basta così quella domanda iniziale a sospendere la lirica in una dimensione memoriale finalmente assoluta: «quel tempo» in cui l'Assente è *ancora* e per sempre Presenza.

⁶² Cfr. la lettera del 2 maggio 1828 a Paolina.